

Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la «nueva lengua poética»

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Universidad de Almería
gcabello@ual.es

RESUMEN

Este artículo, que prosigue la línea argumentativa ya presentada en «Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana*, xxx, 2 (2007), pp. 395-444, pretende esbozar la vía que condujo a Hernando de Acuña desde un conocimiento directo de la figura y de la obra de Garcilaso a las transformaciones a las que el poeta castellano fue sometido en la edición de los tres libros de Boscán en 1543, acompañadas del cuarto libro dedicado a Garcilaso. El petrarquismo de Acuña no vendrá definido por el canon del *Canzoniere* de Petrarca y el código que sus rimas establecen, sino por la substanciación poética de Boscán y la estructura que da a sus propias obras. Si en el artículo ya citado me centré en la imitación estructural de Boscán, aquí me centro en una *imitatio vitae* del humanismo militar que Garcilaso representó, y que Acuña supo transplantar desde los tercios de Lombardía a los tercios de Flandes, hasta abocar en su traducción en coplas castellanas de *El caballero determinado* de Olivier de la Marche, como primer paso hacia una recusación desengañada de la poesía renacentista.

Palabras clave: Hernando de Acuña: petrarquismo español. Garcilaso (*imitatio vitae*) y Boscán (*imitatio estructural*). El humanismo militar como vía que conduce a un humanismo poético: un canon castellano. La vía inversa: de las églogas de los poetas pospetrarquistas, al cancionero petrarquista y la reescritura humanista en metros castellanos.

ABSTRACT

In the present work, which follows the main argumentation presented in «Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana*, xxx, 2 (2007), pp. 395-444, the author wants to design the way that sent Hernando de Acuña from a direct, and maybe friendship knowing of the figure and the poetry of Garcilaso de la Vega, to the transformations that the Castilian poet supported through the edition of Boscán's own poetry in three books, added with a fourth books with the Garcilaso's poems. The Hernando de Acuña's petrarchism

can't be only defined by the canonical Petrarch's *Canzoniere*: the poetic appropriation of this canon by Boscán and the structure whom he did to his works are elements who determined in a major degree the poems of Acuña. In the article I've had in the first place, I've had just attended to the structural imitation to the Boscán's *editio*. In the present work, my attention looks for the *imitatio vitae* of the «humanismo militar» that Garcilaso personified, idea of millitar humanism that Acuña knew how to tranfigure from the battle fields on North Italian to the Netherlands, just in a exercise of dislocation of the “natural” process of the Renaissance poetry: from the italian metric and forms revolution to a flash back who took form in a recusation of the humanist ideals of the soldier to a way which tell us about the baroque “desengaño” and the «ars moriendi” topic figures.

Key-Words: Hernando de Acuña: spanish petrachism. Garcilaso (*imitatio vitae*) and Boscán (structural *imitatio*). The war humanism as a line wich designs a poetic humanism. The reversal line of a “canon”: from the pospetrarchist eclogues to the canon of the Petrarch's *Canzoniere* till the humanist rewriting in castillian metrics near the baroque “desengaño”.

SUMARIO

1.Garcilaso y Acuña: de la campaña de Provenza y el epigrama latino atribuido al poeta toledano. 2. La imbricación de Garcilaso en la trayectoria vivencial de Acuña: del poeta y soldado coetáneo con el que comparte el campo de batalla al paradigma literario de «clásico moderno» generado por la edición de Boscán (1543). 3.Garcilaso y Acuña: el «humanismo militar» como factor determinante para el tránsito de una *imitatio vitae* a una *imitatio* poética. 4. Conclusión

Para adentrarse en el texto de las *Varias poesías*¹, desde los presupuestos esbozados en un trabajo anterior² en el que planteaba cómo su diseño estructural respondía a la estructura trimembre de la que dotara Boscán a la edición de sus obras³, y cómo su impresión tardía y póstuma, a cargo de su viuda, se ajustaba a criterios homologables a los presupuestos de una poética manierista, como es el caso de las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, salidas a la luz el mismo año que la

¹ *Varias poesías, compuestas por don Hernando de Acuña. Dirigidas al Príncipe don Felipe N. S.*, Madrid, P. Madrigal, 1591. En adelante, si no indicamos otra procedencia, citaremos por la asequible edición de L. F. Díaz Larios (1982).

² G. Cabello Porras, «Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», (2007).

³ Cf. A. Armisen (1982).

obra de Acuña⁴, creo necesario realizar algunas precisiones previas. En primer lugar, un estudio sobre las circunstancias que de modo natural encauzaron a Acuña desde el conocimiento directo de Garcilaso, en su calidad común de poetas-soldados en la campaña de Lombardía y el Piamonte -con todo lo que ello implica desde la perspectiva del *humanismo militar* que ambos profesaron- hacia la lectura de las *Obras* de Boscán y Garcilaso⁵. Y, en segundo lugar, la trayectoria seguida por Acuña hasta la adopción de éstas como macrotexto referencial en el que insertar una escritura poética que supo desenvolverse entre márgenes tan amplios como los que puedan demarcar la poesía en metros castellanos o la polémica sobre la adopción del verso suelto en la traducción de textos clásicos⁶.

Para ello se hará necesario un paso intermedio: proceder a un «desmontaje» de las *Varias poesías*, a partir de la *princeps*, para enumerar las seriaciones que la conforman, a fin de poder establecer su grado de «disponibilidad» para integrarse en una superestructura textual en la que el cancionero petrarquista que subyace en ellas se nos presentaría como una sección estructural autónoma y a la vez remitente e interpenetrada por las otras dos secciones, la correspondiente a los poemas en metros castellanos y la que acoge toda su producción miscelánea, ya que todas ellas están subsumidas en la superestructura declarativa que proporciona el *exemplum* del soneto prólogo⁷ y, muy posiblemente, el *explicit* del soneto «*Al Viernes Santo*»⁸, ya que tras su último verso, encontramos en la *princeps* claramente

⁴ Cf. J. Lara Garrido (1979), pp. 17-30; reimpresso en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal (1993), pp. 319-330; y de J. Lara Garrido (1997), pp. 178-182, y las anotaciones a E. Orozco Díaz (2006), pp. 233 y 241; y el pormenorizado e imprescindible desarrollo de estos presupuestos llevado a cabo por G. Garrote Bernal, (1993), I, pp. 331-348, y el «Estudio preliminar» a su edición de V. Espinel (2001), pp. 7-395; ahora en «Introducción» a V. Espinel, *Diversas rimas* (2008), pp. IX-CIII; sin olvidar el peculiar «manierismo» que preside la estructuración trimembre seguida por Lomas Cantoral en la edición de sus *Obras* (1578), puesto de relieve por J. I. Díez Fernández (1993), pp. 53-85.

⁵ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega*, Carles Amorós, Barcelona, 1543. Para los tres libros de Boscán seguiré las ediciones de C. Clavería (1993², y 1999).

⁶ Para todo este proceso son de imprescindible referencia las obras de A. Prieto (1984) y (1987); y la útil y clarificadora monografía de A. Alonso Miguel (2002), obras que atienden y van apegadas a los testimonios y la transmisión manuscrita de la mayor parte de la poesía del Siglo de Oro, de los que sorprendentemente se prescinde, desvirtuando el panorama de la lírica áurea, en la reciente monografía coordinada por B. López Bueno (2006.)

⁷ *VP* [I] «Huir procuro el encarecimiento» (p. 89). La numeración corresponde al criterio editorial de L. F. Díaz Larios. No figura en la *princeps*. Me serviré de ella para facilitar la consulta y el cotejo de los poemas que iré citando. En adelante me referiré a ella por la abreviatura *VP*, utilizando *Varias poesías* sólo en el caso de que mi cita vaya referida a la *editio princeps*, para la que seguiré el ejemplar de la BNE R-2738.

⁸ *VP* [XCIII], p. 327.

resaltada la palabra «FIN»⁹. Sólo a partir de esa «deconstrucción» de la *princeps* podrá percibirse la latente estructuración trimembre que Acuña debió tener en mente cuando ofreció sus rimas a Carlos V en las octavas que figuran en los preliminares¹⁰ de las *Varias poesías*¹¹.

1. GARCILASO Y ACUÑA: DE LA CAMPAÑA DE PROVENZA Y EL EPIGRAMA LATINO ATRIBUIDO AL POETA TOLEDANO

De la relación directa que muy posiblemente estableciera con Garcilaso en la campaña del sur de Francia, en la que éste murió, a través del hermano del poeta vallisoletano, don Pedro de Acuña, da cuenta G. Morelli:

Hernando de Acuña giunge in Italia insieme al fratello Pedro, capitano di fanteria delle truppe spagnole, ora costrette dai Francesi a ripigiare in Piemonte dopo l'abbandono delle piazze militare attorno Marsiglia, dove, come sappiamo, nella difesa del castello di Le Muy, moriva il poeta Garcilaso de la Vega, amico di don Pedro. Questi aveva fatto conoscere al toledano l'adolescente Hernando, appena giunto dalla natia Valladolid...¹²

⁹ *Varias poesías*, f. 144v.

¹⁰ Las octavas, junto al soneto que podría considerarse como proemio o prólogo, van sin numeración en los folios de *Varias poesías*, y, por tanto caerían dentro del ámbito de los componentes paratextuales de la obra. La apertura del texto poético, en este sentido, se realiza en el f. 1 con la «*Fábula de Narciso*». Cf. G. Genette (1987), los apartados dedicados a la dedicatoria (6) y al *incipit* (8). Cf. las páginas, sustancialmente clarificadoras en un panorama tan proclive a los deslizamientos interpretativos, que dedica C. Lara Rallo (2006), pp. 51-54, a las relaciones paratextuales, entendidas como «aquellas que el texto mantiene con su *paratexto*, siendo éste el conjunto de elementos textuales tales como el título, subtítulo, prefacio, prólogo, epílogo, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones o sobrecubiertas» (la cita en p. 51). Sin olvidar las precisiones fundamentales de M. López Suárez (2004), y las que aporta, desde una perspectiva novedosa y original I. Colón Calderón (2002).

¹¹ Para ello remito a un artículo de próxima aparición: G. Cabello Porras, «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña: la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado»

¹² G. Morelli, «Hernando de Acuña e Alfonso d'Avalos, governatore di Milano» (2000), p. 362. Cf. la exhaustiva y rigurosa revisión bibliográfica realizada por C. Pitollet, (1936), a partir de los testimonios y crónicas coetáneos, sobre las circunstancias en las que Garcilaso fue herido en el intento de tomar la Tour du Muy: en ellas analiza y desbroza el proceso por el que los biógrafos de Garcilaso fueron forjando y transmitiendo una serie de «invenciones» que no se correspondían con la realidad de lo que allí ocurrió, partiendo del primer testimonio en el que se acoge la versión «ficticia», el de Fernando de Herrera,

La hipótesis viene avalada para algunos estudiosos por el epigrama que figura al final de la traducción o versificación en quintillas reales de *El Caballero determinado* de Olivier de la Marche, en la *princeps* de 1553: «*Ad Ferdinandum Acuniam Garcilassi Epigramma*»¹³, un epigrama que arrastra una dilatada polémica sobre veracidad de la autoría de Garcilaso de la Vega. En el estudio más completo y exhaustivo que hasta ahora se ha realizado de dicho epigrama, por J. Pascual Barea, éste parte de la explícita propuesta de que el poema debe ser restituido a Garcilaso de la Vega:

Este estudio reclama para el poeta Garcilaso de la Vega un epigrama latino que, desde 1922, ha sido atribuido de forma casi unánime a su hijo Garcilaso de la Vega y Zúñiga, cuya estatua sepulcral acompaña a la del poeta en la iglesia del antiguo convento de San Pedro Mártir de Toledo. El epigrama de Garcilaso fue impreso por vez primera en 1553 al final de la traducción de Hernando de Acuña de *Le Chevalier Délibéré* de Olivier de la Marche (h. 1422-1502), lo que no advirtieron ni el Brocense ni Fernando de Herrera. En 1619 escribía Tomás Tamayo de Vargas de su paisano que, «de sus versos latinos, celebrados por el Bembo, Tansilo, Jovio y Boscán, nos quedó por muestra un elegantísimo epigrama al fin del *Caballero Determinado* de don Fernando de Acuña, que es tal que no se puede mejorar en invención, elocución y gallardía», atribución que no fue cuestionada durante trescientos años. Creo llegado el momento de restituírle los que quizás fueron sus últimos versos, para lo que me basaré en argumentos históricos y biográficos, así como en el análisis del epigrama y en su cotejo con la poesía del toledano¹⁴.

revisando las fuentes en las que éste afirma sustentar su relato. La autora recoge el testimonio de un testigo ocular de los hechos, Martín García Cereceda, y analiza los pasajes del *Carlo famoso* de Jerónimo de Urrea, ya que éste se encontraba junto a Garcilaso en los momentos en los que tuvo lugar la acción; revisa el testimonio de Herrera a la luz de lo que se convertirá en una tradición hagiográfica de filiación jesuítica: «La mort de Garcilaso, contée comme on l'a vu par Herrera, va soudain se corser d'un épisode miraculeusement édifiant, dont le héros sera le marquis de Lombay, futur saint François de Borgia» (p. 143), y acaba su trayectoria escrutadora de las ficciones en torno a los acontecimientos con una revisión pormenorizada de las inexactitudes que reproduce y amplifica H. M. Keniston, a las que se une T. Navarro Tomás en la edición de las obras de Garcilaso, quien «a aussi resservi l'antique fable. Le poète y meurt "al frente de sus peones", en prenant d'assaut la Tour, du haut des murs de laquelle "unos cuantos arcabuceros enemigos agredieron a los soldados españoles". En termes à peine différents, tous les Manuels le redisent. C'est une de ces vérités plus fortes que la Vérité, contre lesquelles il serait vain de lutter» (p. 149).

¹³ *El caballero determinado traducido de la lengua francesa en castellana por don Hernando de Acuña*, (1553), f. 127 ; contamos con una reimpr. facs. de la de Claudio Bornat, Barcelona, 1565 (2000.).

¹⁴ J. Pascual Barea (2002), pp. 1049-1096 (la cita en p. 1049).

J. Pascual Barea nos ofrece un «estado de la cuestión», muy pormenorizado, del que se desprende que aquéllos cuyo objeto de investigación o de edición ha sido la vida o la obra de Acuña, como N. Alonso Cortés¹⁵, L. F. Díaz Larios¹⁶ o G. Morelli¹⁷, de quien recogerá algunos de los argumentos que ya expusiera en su monografía sobre Acuña, «han seguido admitiendo que el poeta Garcilaso pudo componer este epigrama en 1536»¹⁸. Esta afirmación debe ser matizada. De las referencias que da de N. Alonso Cortés sólo sería pertinente la de la pág. 39, donde en nota a pie de página afirma:

En alguna parte de esta campaña militar debieron de hallarse juntos Garcilaso y Don Hernando, ya que no pudo nacer en otra parte el conocimiento entre ambos, de que da testimonio aquél en un epigrama latino inserto en *El Caballero Determinado*. Don Hernando, no obstante ser un «mochacho», había escrito ya versos patrióticos y de alabanzas al César, que dieron pie a los elogios del glorioso toledano¹⁹.

¹⁵ N. Alonso Cortés (1913)

¹⁶ L. F. Díaz Larios (1982), pp. 11-75

¹⁷ G. Morelli (1976)

¹⁸ J. Pascual Barea, (2002), p. 1056. Por contra, los editores más recientes de Garcilaso no lo recogen entre sus obras. Es el caso de E. L. Rivers (1981), o el de B. Morros (1995). Sí lo hace, en cambio, A. Labandeira (1981), p. 495, donde señala: «Este poema fue impreso, por vez primera, en el epílogo que don Fernando de Acuña hizo de la obra *El Cavallero Determinado* (Anvers, Iuan Steelsio, 1553), y desde entonces se ha venido imprimiendo con cierta regularidad en las principales ediciones de Garcilaso».

¹⁹ N. Alonso Cortés (1913), p. 39, n. 2. L. F. Díez Larios (1982), pp. 14-15, que reproduce en nota el epigrama, tomándolo de la la ed. de A. Gallego Morell (1972²) p. 251, señala que «aunque la paternidad de este epigrama ha sido rechazada, Morelli argumenta a favor de la atribución aduciendo la similitud entre “mochacho” –Acuña, *Memorial*- y “puer” –*Epigramma*, v. 7- . Los vv. 10-12 podrían aludir a poemas sentimentales y laudatorios al César, en castellano o en latín, que don Hernando habría mostrado a Garcilaso –lo apunta ya Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 39, n. 2- y, en fin, “*carmen*” (v. 11) no tiene por qué aludir al «Soneto al Rey Nuestro Señor», como sugería H. Keniston, quien atribuía el poema latino al hijo homónimo del cantor de Elisa». Puede comprobarse que el editor de las *Varias poesías* no toma partido en ningún caso por la autoría de Garcilaso, a lo que debemos añadir que la lectura que realiza de la nota de N. Alonso Cortés es errónea, ya que en ningún caso éste se refería, como puede leerse, a lo que nos dice L. F. Díaz Larios sobre el hecho de que Acuña mostrara sus poemas a Garcilaso. El caso de G. Morelli (1976), pp. 23-27, es difícil de conceptuar: por una parte ofrece argumentos que posibilitan que el epigrama fuera compuesto por Garcilaso, y, por otra, esos mismos argumentos le sirven para cuestionar su misma afirmación, hasta el punto de reconocer veladamente que lo esencial no es demostrar quién fuera el autor del epigrama, sino dar pruebas fehacientes de que Garcilaso y Acuña trabaron una relación directa en la campaña de Provenza, justo durante los meses anteriores a la muerte del poeta toledano. Véase el contraste entre la certeza argumentativa del texto y los interrogantes que aduce en la nota a pie de página. En

Y añade J. Pascual Barea que «el propio Hernando de Acuña, en un Memorial de servicios (...), nos proporciona la información que permite soslayar la aparente dificultad de que hubiera recibido un elogio poético del toledano»²⁰, apoyando el peso de su argumentación en una cita de E. Mele²¹. Quiero resaltar el hecho de que los puntos de base a los que se recurre para la argumentación, tanto en los casos de N. Alonso Cortés, G. Morelli o L. F. Díaz Larios, como en los del propio J. Pascual Barea, son de una entidad no demasiado sólida: la breve nota de N. Alonso Cortés, en la que todos parecen leer mucho más de lo que ahí se consigna como mera suposición, y ese pasaje del *Memorial* de Acuña al que tanto se acude y en el que no se alude a Garcilaso:

Yo serví al Emperador nuestro señor de gloriosa memoria y a Vuestra Magestad desde que se retiró el ejército de sobre Lasaes y Marsella, serví passados de beinte y seis años en este ministerio, y acabando de llegar al Piamonte muy mochocho mataron franceses en Moncallyer en servicio de Vuestra Magestad a Don Pedro de Acuña mi hermano, que era allí capitán de infantería, por cuya muerte me dio el Marqués del Gasto su compañía, con la qual serví en todas las ocasiones y guerras

el texto: «L'arrivo di Acuña in Italia segue di poco la data della scomparsa di Garcilaso de la Vega col quale, sicuramente, il giovane si incontrò qualche tempo prima in Provenza, ricevendone attestazioni di stima e simpatia come rivela chiaramente l'epigramma in latino a lui dedicato, ove si elogiano i suoi versi giovanili all'imperatore, versi perduti o rifiutati da Acuña che conservò invece il manoscritto dell'epigramma inserendolo più tardi nella versione del *Caballero determinado*, a ricordo dell'alto apprezzamento ricevuto» (pp. 23-24). En la nota sobre el epigrama «sulla cui paternità, tuttavia, H. Keniston dissente attribuendola al figlio omonimo di Garcilaso e non al toledano, in quanto l'indicazioni del verso "[...] divino celebrasti carmine Reges", da riferirsi secondo il critico al noto sonetto di Acuña a Carlo V, scritto come si sa dopo il 1547, relegherebbe la composizione in un'epoca successiva alla scomparsa di Garcilaso. Ora, a parte il fatto che il verso probabilmente allude, come ammette lo stesso Cortés (1913, p. 39), a componimenti giovanili oggi perduti (volendo sottilizzare Garcilaso parla di "carmen" e non di "sonetto", la forma usata da Acuña), resterebbe ancora da spiegare come mai don Hernando, allora capitano trentenne di stanza in Germania, venga chiamato "puer" e lo si esorti dopo i successi italiani a coprirsi delle "nova nunc Martis gloria"; e, inoltre, non pare strano che a dire ciò sia proprio un coetaneo dello stesso don Hernando? Pare invece dimostrato –e lo illustreranno le pagine più avanti– l'avvenuto incontro in Provenza del giovane Acuña con Garcilaso, poco prima della sua tragica morte» (pp. 23-24). G. Morelli, in su reciente trabajo «Hernando de Acuña e Alfonso D'Avalos, governatore di Milano», p. 362, vuelve a referirse escuetamente al hecho: «al quale (Acuña) Garcilaso dedicò un epigramma in latino esortandolo, dopo i successi conseguiti nella poesia, a dedicarsi alle imprese di Marte».

²⁰ J. Pascual Barea (2002), pp. 1056-1057.

²¹ E. Mele, (1924), pp. 35-51.

del Piamonte tan particularmente como es notorio, así en muchas vatallas de tierra como en todo lo demás que se ofreció, hasta la batalla de Ceresola...²²

Tanto la anotación del erudito pinciano, la de la preceptiva p. 39 a la que todos recurren, como este pasaje del *Memorial*, le servirán a E. Mele para amplificar aún más la «anécdota fabulada». En realidad, la «ficción» que será transmitida por inercia sobre el encuentro entre Garcilaso y Acuña, y las circunstancias que rodearon a la composición del epigrama, tienen su origen no en la tan recurrida nota de la p. 39 de N. Alonso Cortés ni en el *Memorial*, sino en la *amplificatio* de la anecdota pseudobiográfica que lleva a cabo E. Mele, quien, a su vez, vuelve a legitimar su «relato» sobre la tan traída y llevada nota de N. Alonso Cortés. En sus páginas leemos cómo

en la campaña militar del Piamonte, en otoño de 1536, pocos meses antes de quedar herido de muerte, Garcilaso tuvo ocasión de tropezarse con D. Hernando de Acuña, que por entonces –en septiembre de aquel año– se había reincorporado en el ejército imperial. Y aunque fuese «muy mochacho» según él mismo nos informa, había escrito ya algunas poesías en elogio del Emperador, las que, a su vez, dieron ocasión a Garcilaso para escribir el ya citado epigrama en su alabanza, que después se incluyó, por primera vez, en la traducción que Acuña hizo de *El caballero determinado* de Olivier de la Marche, de la prosa castellana en que lo había traducido Carlos V.²³

Las adhesiones más fervientes a esta «fabulación», no citadas por J. Pascual Barea, que, de mano en mano, sufre un verdadero proceso de *amplificatio* en sus detalles, con el único apoyo documental del recurso a la pág. 39, nota 2, de la monografía de N. Alonso Cortés, corren a cargo de otro de los editores modernos de Acuña, L. Rubio González²⁴, y del muy reciente estudio de R. P. Sebold²⁵. El primero señala que

²² *Memorial de D. Hernando de Acuña a Felipe II*, (apéndice I en N. Alonso Cortés, [1913], pp. 111-123). La cita en pp. 111-112.

²³ E. Mele (1923), p. 144. Mele reproduce el epigrama en XXVI (1924), pp. 49-50, donde anota: «Este epigrama fue impreso por primera vez por Tamayo de Vargas y fue reimpresso en todas las sucesivas reestampaciones de las obras de Garcilaso hasta la más reciente de Navarro Tomás». Remito a las consideraciones anteriormente citadas de C. Pitollet (1936) sobre la muerte de Garcilaso a causa de las heridas recibidas en Muy, y la «fabulación» hagiográfica que se transmitió hasta ser acogida por los estudiosos y eruditos más modernos. E. Mele, en su relato del acontecimiento, repite punto por punto toda la tópica, resaltando el protagonismo del futuro San Francisco de Borja, quien acoge en sus brazos al postrado Garcilaso (1923), p. 117.

²⁴ L. Rubio González (1981), pp. 9-60.

²⁵ R. P. Sebold (2006), pp. 77-99.

no obstante haber puesto reparos la crítica de última hora a la autoría garcilasiana de *Ad Ferdinandum Acuniam Garcilassi Epigramma*, que figura en *El Caballero determinado*, las razones aducidas no parecen decisivas para negar la paternidad al célebre poeta toledano del *Epigrama* latino que dedicó al joven Acuña. Razonablemente puede seguirse pensando que este poema le pertenece a Garcilaso de la Vega y que con él quiso manifestar a nuestro poeta la simpatía y el aliento que le ofrecía, para que continuara la senda del Parnaso que había emprendido con tanto entusiasmo. Por su parte, Acuña, al incorporarlo a su *Caballero determinado*, demuestra la admiración que profesó al heroico soldado a quien vio morir y al famoso poeta a quien siguió, dando de ella una agradecida muestra cuando inserta dicho *Epigrama* en la primera obra que Acuña publicó²⁶.

R. P. Sebold, a fin de demostrar cómo Acuña es un poeta fiel tanto al ideal clásico de la antigüedad grecolatina como al ideal neoclásico moderno que representa la figura de Garcilaso, y para documentar «la deuda de Acuña con Garcilaso y su fidelidad al espíritu garcilasiano», trae a colación un testimonio «que revela a un Hernando de Acuña estudioso de las dos tradiciones clásicas»:

es un poema latino atribuido a Garcilaso de la Vega y dirigido a Hernando [sic], aceptado por los editores antiguos de Garcilaso, pero rechazado por algunos de los modernos: se trata del epigrama *Garcie Lasi de la Vega ad Ferdinandum de Acuña*. Díaz Larios explica cómo el poeta novel pudo conocer al consagrado, al coincidir los dos en el servicio de Carlos V, en 1536. Tampoco a mí me parece que haya motivo alguno de rechazar este poema latino. Tanto Acuña como Garcilaso tuvieron cierta relación de amistad con Carlos V; y dadas estas circunstancias, sin que el epigrama fuese de Garcilaso, no parece en absoluto verosímil que un caballero tan honrado y

²⁶ L. Rubio González (1981), p. 16. Hay que precisar que la lectura que hace del epigrama no se ajusta a su sentido original, planteado en los siguientes términos: «tú, joven, que ya has alcanzado la gloria literaria con tus poemas, prepárate ahora para ser un buen soldado y alcanzar la gloria que confiere Marte». Y todo esto, como punto de llegada de una narración previa que carece de todo apoyo documental: «Hernando se reunió con su hermano Pedro en el Piamonte, en el mes de septiembre de 1536, tal vez pocos días antes de ser herido Garcilaso de la Vega al intentar el asalto de la torre de Muy, el 19 del mismo mes. Aunque no poseemos documentos que atestigüen rotundamente el conocimiento o amistad entre Garcilaso y Acuña, podemos suponer, como lo hizo Alonso Cortés (1913, p. 39, nota 2), que en el inicio de la campaña se conocieron y trataron ambos. Nada tiene de particular que Pedro, compañero de armas y, sin duda, amigo de Garcilaso, presentara con entrañable orgullo a su decidido hermano menor, recién llegado, al valeroso y admirado poeta toledano, que acababa de componer su *Égloga III* para doña María de Osorio Pimentel, Virreina de Nápoles. Tampoco es suponer demasiado si admitimos que la cortesía de Garcilaso –ejemplar caballero de su tiempo– contribuyó a recibir con especial simpatía a aquel muchacho que ansiaba por igual la gloria de la milicia y el halago de las musas, llevado de su fervoroso entusiasmo de neófito en ambos menesteres» (p. 16).

decente en todos los aspectos como Hernando antepusiera el referido epigrama al texto de su traducción castellana de *Le chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche, que él hizo a petición del Emperador²⁷.

En una vuelta de tuerca dentro de esta cadena amplificativa de una observación simple y escueta de N. Alonso Cortés, R. P. Sebold alcanza el grado más extremo para una formulación filológica razonada: el *argumentum ad hominem*²⁸, en el que entreveradamente lo que se pone en duda no es la honradez del poeta sino la del espíritu escéptico de ciertos críticos que dudan de ella o la niegan al afirmar que el epigrama no es de Garcilaso. Sebold cita el epigrama completo y acompaña en nota una traducción propia bastante discutible, sobre todo a la luz del despliegue que realiza en su edición crítica y traducción J. Pascual Barea, para concluir de forma sumaria: «Garcilaso mismo debió poner estos versos en manos del Acuña de dieciocho años, y fácil es imaginarse la orgullosa inspiración que arrebataría al alma del joven Hernando al leerlos por vez primera».²⁹

²⁷ R. P. Sebold (2006), pp. 81-82.

²⁸ Cf. H. Lausberg (1968), pp. 102-103.

²⁹ R. P. Sebold, (2006), p. 82. En nota recoge la afirmación de M. C. Vaquero Serrano (2002), p. 316, en la que atribuye el poema al hijo de Garcilaso, Garcilaso de la Vega y Zúñiga, y de nuevo entramos en un círculo argumentativo por el que ya transitara G. Morelli, aunque su «ardor expositivo» lo distancia del crítico italiano: «Pero este hijo, nacido en 1527, no tenía sino nueve años en el momento en que Hernando parece haber recibido el epigrama; y aun suponiendo que el hijo de Garcilaso se lo hubiera dado en una fecha posterior, no parece verosímil que éste hubiera llamado *puer*, “muchacho”, a quien le llevaba nueve años. Además, el tono de todo el epigrama es de quien se refiere a un poeta novel y más joven. Quien escribe sólo puede ser el Garcilaso famoso» (p. 82, n. 15). Como un dato entre anecdótico y complementario quiero traer aquí el epitafio «que le aplicó, según es fama, Laura Terracina, del *Canto* 16 de Ariosto» a Garcilaso, citado por F. de Herrera en la «Vida [y elogios] de Garci Lasso de la Vega», *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 212-213. Laura Terracina, nacida h. 1519, escribe desde su «juventud», o reescribe: «Un giovinetto, che col dolce canto / concorde al suon de la cornuta cetra, / d'intenerir un cor si dava vanto / anchor che fusse più duro che pietra. / Felice lui, se contentar di tanto / onor sapeasi, e scudo, arco e feretra / haver' in odio, e scimitarra e lancia, / che lo fece morir giovane in Francia».

2. LA IMBRICACIÓN DE GARCILASO EN LA TRAYECTORIA VIVENCIAL DE ACUÑA: DEL POETA Y SOLDADO COETÁNEO CON EL QUE COMPARTE EL CAMPO DE BATALLA AL PARADIGMA LITERARIO DE «CLÁSICO MODERNO» GENERADO POR LA EDICIÓN DE BOSCÁN (1543)

En todo caso, lo que de aquí se deduce, aparte de las dotes para la *amplificatio* y para la *inventio* a partir de datos no documentados fehacientemente en parte alguna, con el fin de rellenar los huecos necesarios para trazar la preceptiva biografía del poeta, son algunos elementos que coadyuvan a lo que intento presentar aquí: el hecho de que debió ser inevitable que no se materializara una relación vivencial entre Garcilaso y Hernando de Acuña, aunque sólo fuera la de compartir el mismo campo de batalla, justo cuando Acuña se inició en el ejercicio de las armas y en la misma campaña, la de Provenza, siendo testigo más o menos directo de su muerte por la proximidad física entre la compañía de la que formaba parte Garcilaso y la de don Pedro de Acuña, a la que pertenecía su hermano Hernando, por una parte.

Y, por otra, el que esa primera relación en el campo de las armas necesariamente debió traducirse en una relación literaria con el paso de los años, la del receptor Acuña hacia la obra impresa del poeta Garcilaso, junto a las obras de Boscán, en torno a unas fechas, 1543, en las que Acuña estaba inmerso plenamente en su proceso de creación poética, pero aún lejos de tomar la decisión de convertir sus *fragmenta* en *liber* impreso³⁰, por lo que la lectura de la edición en la que las obras de Boscán precedían a las de Garcilaso debió de convertirse en una especie de paradigma estructural que, una vez adoptado como tal, le posibilitaría dar cabida al *vario stile* con que venía configurándose su producción poética, un amplio espectro que se extendía desde las coplas en metros castellanos, los sonetos petrarquizantes, las églogas, la epístola, la elegía, las estancias petrarquistas, las épicas octavas reales, los madrigales, la sextina, los epigramas fúnebres y el recurso al verso suelto o libre³¹.

Entre 1543 y marzo de 1546, periodo en el que sin duda pudo tener acceso directo a algún ejemplar de las ediciones de las obras de Boscán y Garcilaso, Acuña seguía en el norte de Italia, al servicio del marqués del Vasto, Alfonso de Ávalos, y en su *Memorial* da cuenta de los sucesos que le acaecieron, desde que entre 1537-1538 llega a Milán hasta la muerte del marqués del Vasto en marzo de 1546 y la posterior incorporación de su compañía a los ejércitos de Flandes³². Corresponde justamente a la etapa de su intenso contacto con el círculo humanista

³⁰ Para este proceso es más que inevitable traer a colación a M. Santagata (1989) y (1992).

³¹ Remito al artículo ya citado de G. Cabello Porras (2007), y al de próxima publicación (2008)

³² *Memorial*, pp. 112-115.

aglutinado en torno al gobernador de Milán, Alfonso de Ávalos³³, y a un periodo de relativa tranquilidad en la región. Desde finales de 1537 hasta 1544, la guerra en el Piamonte gozó de un paréntesis de paz, gracias a la intervención del marqués del Vasto, tras la firma de la concordia de Niza entre el Emperador y Francisco I, aunque esto no impidió que siguieran produciéndose escaramuzas durante los años siguientes. Son los años en los que presumiblemente toman cuerpo los poemas que componen la serie dedicada por Silvano a Silvia. En 1542 ya se documenta su nombramiento como alcaide del castillo de Cherasco, que no se debe confundir con su nombramiento en 1544 de gobernador de la ciudad. En 1543 la ciudad de Cherasco es ocupada por los franceses y, tras el ataque a Niza de Barbarroja por instigación de Francisco I, se reanudan las hostilidades entre el rey francés y Carlos V³⁴. El marqués del Vasto acudió en auxilio de Niza con una expedición de la que formaba parte la unidad de Acuña, que hace toda la campaña. Él mismo detalla en su *Memorial* cómo fue hecho prisionero por los franceses, y cómo fue recluido, quizás entre marzo y junio de 1544, en la cárcel de Narbona:

hasta la batalla de Ceresola, el día de la qual aviendo el Marqués encaminado su ejército para socorrer a Carinán y mandándome quedar en retaguardia de la infanteria española (...) benimos últimamente a perdernos, theniendo ya con lo que he dicho ganada tanvién su artillería, donde me perdí peleando pudiendo salvarme con otros, y estube quatro meses en prission y me rescaté con mi hacienda haviendo perdido quanto tenía, porque el Marqués no pudo ayudarme con más de doscientos ducados³⁵

Es un periodo que queda documentado en la propia obra del poeta, en la seriación encabezada por el epígrafe «*Sonetos en prisión de franceses*», compuesta

³³ Cf. los trabajos de G. Morelli (1989), pp. 233-259, y el ya citado (2000). Cf. G. Caravaggi (1995).

³⁴ Cf. las aún sólidas observaciones sobre la alianza de franceses y turcos contra la política de Carlos V, documentadas sobre textos procedentes de humanistas y poetas coetáneos, que realizara J. Sánchez Montes (1995), pp. 51-61, y el panorama imprescindible para el entendimiento de todo el decurso histórico, que le tocó vivir y protagonizar al propio Acuña, diseñado por F. Braudel (1976²), , en concreto las pp. que dedica a la Lombardía (I, 91-95), al istmo francés, de Ruán a Marsella (I, 285-293), al Imperio turco (II, 14-24), al proceso imperial que va desde los Reyes Católicos a Felipe II (II, 25-39), al periodo de paz en el Mediterráneo, entre 1545 y 1550, al caso de África, a las consecuencias y repercusiones de Mühlberg, la reanudación de la guerra en el Mediterráneo y fuera del Mediterráneo, las abdicaciones de Carlos V entre 1554 y 1556, acontecimientos todos en los que se vió implicado de forma activa Acuña (II, 338-385), y el capítulo relativo a todo lo concerniente a Lepanto (II, 583-657), acontecimiento que tal como ha demostrado C. Maurer (1993), pp. 35-51, afecta de lleno al soneto «*Al Rey Nuestro Señor*»: «Ya se acerca, señor, o ya es llegada», *VP* [XCIV], pp. 328-329.

³⁵ *Memorial*, pp. 112-113.

de tres sonetos³⁶, y que, bien podrían corresponder al ciclo bucólico de los amores de Silvano a Silvia o al posterior de los de Damón a Galatea. Para algunos críticos corresponden a la serie dedicada a Silvia³⁷. Para otros, ya se insertan en la serie de Galatea³⁸. En todo caso, su salida de prisión y su nombramiento como gobernador de la ciudad de Cherasco, donde vivirá con relativo sosiego, posibilitan que Acuña pueda dedicarse a las letras y a los amores de los que en ellas da cuenta. Escribe en su *Memorial*:

Y salido de prissión rehice con mucho trabajo y costa mi compañía con que serví hasta quel Marqués, procurando acrecentarme con ser yo tan moço, me dio el gobierno de Quiraco, una de las más importantes plaças del Piamonte, con toda la authoridad quél tenía de su Magestad, así sobre la gente de guerra que reside en ella como sobre todo el contorno y país de las langas hasta la rivera de Jenova, con cien ducados de salario al mes, que entonces eran más de doscientos (...) En esta plaça residí dos años, donde faltando muchos meses paga para la gente, los sostube a costa del país con tanta limpieza y satisfacción del Duque de Saboya y de sus ministros, que de ningunos de los de Su Magestad se loaron jamás tanto como lo tube por muchas cartas de los de su país al Duque, pidiéndole que procurase hacerme bolver al Piamonte, lo qual él me dixo en Flandes diversas vezes³⁹.

El 31 de marzo de 1546 muere en Vigevano (cerca del Tesino) su amigo y protector, el marqués del Vasto. Su esposa, doña María de Aragón, inspiradora de algunas de las composiciones de Tansillo⁴⁰, se traslada a Nápoles, a orillas del

³⁶ *VP* [LXI] a [LXIII], pp. 284-286.

³⁷ Es el caso de G. Morelli (1976), p. 38.

³⁸ N. Alonso Cortés (1913), pp. 55-56, aunque no llega a afirmarlo de modo explícito, parece inclinarse hacia esta opción. También J. P. W. Crawford, «Notes on the poetry of Hernando de Acuña», *The Romanic Review*, VII (1916), p. 317: «From his prisson he adressed two sonnets to a lady, probably Galatea herself». Para A. Prieto (1984), p. 133, resulta difícil situar secuncialmente alguno de los sonetos de este ciclo, desde la perspectiva de un «cancionero que progresa poética y argumentalmente, desprendiéndose de un marco narrativo pastoril para ir adentrándose en una intimidad lírica, en una posición introspectiva, que aboca al espiritual ofrecimiento del poeta como *exemplum*». L. F. Díaz Larios, (1982), p. 17, no opta por ninguna de las dos opciones, al referirse a los tres sonetos como «dirigidos a una dama que unos críticos identifican con Silvia y otros con Galatea».

³⁹ *Memorial*, p. 113

⁴⁰ Sobre las relaciones entre Luigi Tansillo y la familia Ávalos, «que protegió y favoreció siempre al poeta», y hacia la que sintió «una devota admiración y una agradecida amistad», manteniendo unas «relaciones frecuentes y antiguas», cf. J.-G. González Miguel (1979), pp. 47-48, quien se hace eco de que «Fiorentino ha llegado a sospechar que la dama a quien Tansillo dirigía su amor y sus versos era precisamente doña María de Aragón, marquesa del Vasto, pero esta afirmación ha sido negada por Pércopo y Borzelli, y no tiene

Sebeto, lo que ha dado pie a la identificación entre la Marquesa del Vasto y Galatea⁴¹, siguiendo la habitual práctica de translación biográfica de las claves bucólicas⁴², en este caso aplicadas al *topos* bucólico del traslado de riberas⁴³. De

ningún viso serio de probabilidad», detallando a continuación las composiciones que compuso tanto para el marqués del Vasto como para doña María de Aragón.

⁴¹ La hipótesis de la interpretación biográfica que mantiene que bajo el nombre de Galatea Acuña cantaba sus amores a la marquesa del Vasto, doña María de Aragón, ya la sostenía J. P. W. Crawford (1916), pp. 322-323

⁴² Cf. J. Lara Garrido (1981), pp. 393-400, ya advertía que en este punto nos encontramos con «una de las más aciagas derrotas de la metodología positivista», ya que su «necesidad de establecer una constante matemática entre realidad y onomástica pastoril para extraer el máximo de datos traducibles a una biografía, olvidaba precisamente lo caracterizador de la fórmula renacentista y que la aparta del uso común de todo nombre propio: la existencia en la relación de significación de dos ejes (semasiológico y onomasiológico) que no sólo denotan sino que también componen un signo que respecto al sentido global del texto actúa como "une démarche cratylique"», remitiendo al estudio de F. Rigolot (1977), pp. 12-14. Con ello el autor busca mostrar, «con las contradicciones irresolubles de algunos ejemplos, la carencia de esa matematicidad hipostasiada que se resuelve, como era de prever, en la mas absoluta inconsecuencia y fantasía biografistas» (la cita en p. 394).

⁴³ En la línea apuntada por J. Lara Garrido en la nota anterior, M. R. Gallo (2000), señala cómo «i nomi fluviali danno un marchio personale ai consueti *topoi* del genere; sullo scenario bucolico il poeta assume il ruolo richiesto dalla finzione letteraria, disseminando e trasfigurando la propria esperienza autobiografica», y atiende al especial significado que posee en este sentido la primera égloga de las *Varias poesías*, «nella quale le vicissitudini sentimentali del protagonista -Damón- poggiano su tre coordinate geografiche, rappresentate da altrettanti fiumi: il Danubio, scenario "in presenza" dell'enunciazione lirica; il Ticino, *locus amoenus* del tempo passato; e il Sebeto, luogo "in assenza", glorificato dall'attuale presenza della dama», y dado que Galatea es el «nucleo centrale di questo componimento», y que necesariamente tiene que hacerse eco de las interpretaciones autobiográficas en las que se relaciona el traslado de Galatea desde las riberas del Tesino al Sebeto con la marcha de la marquesa del Vasto, tras la muerte de éste, desde Milán - Tesino a Nápoles - Sebeto, trae a colación una reflexión de M. Di Pinto a propósito de la lectura en clave autobiográfica de las églogas de Garcilaso en relación con la identidad de Isabel Freyre, que me permito citar por su especial pertinencia para la interpretación de las claves bucólicas de Acuña: «la poesia è espressione, mai ingenua, di pensieri e sentimenti, che può darsi nascano nell'animo spontaneamente o per qualsiasi altra accidentale circostanza, ma vengono poi elaborati e trasfigurati nella mente, o nella memoria poetica: la quale si compone dei ricordi personali e contingenti, ma anche dei depositi culturali della serie nella quale il poeta immacabilmente si inserisce. E significa che tutto ciò che precede il testo, la vicenda o la donna reale che muove l'ispirazione può interessare come curiosità storica, ma non ha nessuna relazione con l'immagine creata dal poeta. Isabel, come Beatrice o come Laura, una volta divenuta immagine in sé perfetta e autonoma, non ha più legami con il pre-testo contingente, ma è figura di poesia e perciò creatura fittizia» (la cita procede de la

nuevo Acuña acoge poéticamente un hecho circunstancial, histórico, ajeno a la «narración amorosa» que venía sustentando en sus *fragmenta*, para componer una seriación de sonetos que figuran en las *Varias poesías* bajo el epígrafe «*Sonetos en la muerte del marqués del Vasto*»⁴⁴.

Entre abril-junio de 1546 cesa como gobernador de Cherasco, quizá debido al forzoso relevo de gobierno en Milán. Acuña es requerido por el Emperador, decidido a reforzar su posición ante la creación de la Liga de Esmalkalda, y la precaria Paz de Crépy: Carlos V va a enfrentarse esta vez directamente a los príncipes electores alemanes declarados rebeldes, y reúne un importante ejército con la participación de tropas italianas y españolas, venidas de Nápoles y Lombardía. Entre estas últimas se encontraba la compañía de Acuña. A mediados de agosto de 1546, Sandoval da testimonio de la llegada de los soldados de Lombardía⁴⁵, y con fecha de 5 de octubre de 1546 disponemos de una misiva de don Fernando Gonzaga, nuevo gobernador de Milán, encomendando al Emperador los buenos oficios del soldado⁴⁶. Como poeta, su marcha desde Lombardía a Flandes supondrá el progresivo desligamiento de las

introducción de M. Di Pinto a la traducción italiana de las églogas de Garcilaso, *Le Egloghe*, Giulio Einaudi, Turín, 1992, p. VIII. Las citas de M. R. Gallo en pp. 369-371). Cf., con ejemplificación de algún soneto de Acuña, cómo en el siglo XVI «la onomástica supone el único indicio de bucolismo, desgajado de una trama pastoril, en poemas centrados en el análisis del sentimiento amoroso», en S. Pérez-Abadín Barro (2004), p. 37, lo que puede conducir, en determinadas circunstancias, a lecturas erróneas desde la clave autobiográfica. Así en el caso de la Galatea que encontramos en el soneto «Si a decirte verdad soy obligado», *VP* [XCV], p. 329, que no debe identificarse con la Galatea que protagoniza el ciclo bucólico junto a Damón.

⁴⁴ *VP* [XXII] a [XXV], pp. 240-243, a los que debe adjuntarse el [XLI], p. 259, que queda descolgado en el impreso de la seriación que le corresponde, aunque posiblemente, tal como analizaremos en un artículo posterior, al intentar clarificar la estructuración de las varias rimas de Acuña este soneto «aislado» tenga un propósito y una funcionalidad distintos a los de la seriación.

⁴⁵ P. de Sandoval (1956), pp. 553-554: «También llegaron en estos días los Españoles de Lombardía, muy excelentes soldados y exercitados en gravísimas jornadas de guerra, y casi siempre vencedores en ellas», desde el campamento imperial de Landhut en Baviera.

⁴⁶ Sobre la Liga de Esmalkalda, la alianza de los príncipes electores alemanes, bajo el mando de Federico de Sajonia, y la contribución decisiva que supondrá el apoyo de Enrique II de Francia a los rebeldes protestantes, campaña militar en la que Acuña jugará un papel de primer orden (no hay que olvidar que Carlos V le encarga la custodia del Federico Sajonia, hecho prisionero por las tropas imperiales), podemos recurrir al panorama esclarecedor que ofrece sobre Europa en la época de la Reforma y el fracaso de la *Monarchia Universalis* como ideal de Carlos V, a H. Lutz (1994), pp. 51-114. Cf. R. MacKenney (1996), esp. los apartados X («Habsburgos y Valois»), XI («Cristianos y turcos») y XII («Católicos y protestantes»); y G. R. Elton (1987⁶), esp. el capítulo IX, centrado en la oposición triunfo / derrota de Carlos V, y «el final de una época» (pp. 287-332).

fronteras que han posibilitado la seriación de Damón a Galatea, tanto en un plano vivencial como estético, ya que desde la bucólica que ha sevido como marco referencial en el que ir integrando los diferentes núcleos narrativos de sus historias de amor iremos adentrándonos en un ahondamiento introspectivo que en momentos clave parecen manifestarse como una convergencia entre el conceptualismo más propio de la poesía de cancionero del siglo XV y el petrarquismo más codificado y reconcentrado en sus microestructuras lingüísticas e iconográficas. Como ha recordado A. Prieto en alguna ocasión es como si se produjera una verdadera analepsis en la que el punto de partida son las églogas con las que se cierran las obras de Boscán y Garcilaso para ir retrocediendo y abocar a los sonetos que componen el movimiento inicial del Libro II de Boscán, y, en un salto más hacia el *incipit*, a las coplas en metros castellanos del Libro I, en las que se ejercitará a fondo una vez que emprenda la poetización / traducción de *El caballero determinado*⁴⁷.

3. GARCILASO Y ACUÑA: EL «HUMANISMO MILITAR» COMO FACTOR DETERMINANTE PARA EL TRÁNSITO DE UNA *IMITATIO VITAE* A UNA *IMITATIO* POÉTICA

Una vez transitado este recorrido histórico en el que Garcilaso aparece, con su muerte, en el inicio de una carrera que se ejercitará a la par en las armas y en las letras⁴⁸, y que reaparece, con su epigrama, al final de su traducción en coplas castellanas del libro de Olivier de la Marche, podemos aducir que el poeta toledano viene a sancionar y legitimar, con su presencia / ausencia física iniciales y su presencia literaria final, proporcionando una coherencia «literaria» y «narrativa», a toda una vida de un poeta aún demasiado joven, con su primera recolección poética ya prácticamente ultimada. Sin embargo, su primer *ictus* editorial no lo constituirá su corpus lírico, sino la traducción de un poema caballeresco en metros tradicionales castellanos, *El caballero determinado*, donde se conjugan la «palma de Marte» y ese «laurel de Apolo» a los que se refiere J. Lara Garrido⁴⁹, en el que la fabulación amorosa ha dado paso a una narración en clave caballeresca, desde una perspectiva espiritual⁵⁰. Desde esta óptica la inclusión del epigrama firmado por Garcilaso, sea o no de Garcilaso, no deja de ser algo anecdótico y secundario para la hipótesis que intento sustentar, a la vez que sí que resultará esencial la relación paratextual que establece con las quintillas del poema.

⁴⁷ A. Prieto (1984), pp. 122-134 y (1989), pp. 95-99.

⁴⁸ Cf. R. Mateo Mateo (1983-1984), pp. 73-100.

⁴⁹ Cf. J. Lara Garrido, (2000), pp. 281-346.

⁵⁰ Para todo lo relativo a la traducción del poema de Olivier de la Marche siguen siendo imprescindibles las páginas que le dedica C. Clavería, (1950), pp. 73-148.

En última instancia, sin tener que forzar los escasos datos para crear «fabulaciones» sobre la mayor o menor intimidad de Garcilaso y Acuña, entre los dos existía una comunidad, un lazo estrecho que los unía en un plano de significación que se alza más allá del ámbito de la «invención» pseudohistoriada de unas biografías que fueron paralelas en un tramo determinado de sus tránsitos respectivos. Me refiero a los códigos de valores militares en la Italia del siglo XVI, analizados por F. Verrier⁵¹, comentados y traídos al ámbito español por J. Lara Garrido⁵², y centrados en el concepto de «*humanisme militaire*», que consistirá en la puesta en práctica de un código de valores militares alternativo al código caballeresco, lo que comportará «l'application des valeurs humanistes au contexte militaire, un processus d'acculturation entre la *res militaris* et la *forma mentis* humanistes»⁵³. J. Lara Garrido señala cómo «el humanismo militar termina por construir una distinta imagen cultural de la guerra, al representarla con la acentuación –ideológica y retórica– de nuevos valores»:

I

1.- En primer lugar, «la prelación conjunta de los factores personales respecto a los técnicos, de los individuales frente a los colectivos y de las cualidades adquiridas sobre las heredadas»⁵⁴.

De este punto da muestras explícitas el propio poeta en la «*Égloga*», cuando el pastor Tirsi da cuenta a Fileno de la vida pasada de Damón:

Cuando de Carlo Quinto las banderas
por la fiera Germania se esparcieron
contra sus gentes bárbaras y fieras,

y a la empresa difícil se movieron
de Nápoles, de Roma y Lombardía
las gentes que has oído que vinieron,

Damón, por esta honrosa y santa vía,
dejó los campos y ribera amada
del Tesín y el sosiego en que vivía.

Y del gran César con la grande armada
se vino en estas partes por hallarse
en tan gloriosa empresa y tal jornada⁵⁵.

⁵¹ F. Verrier, (1997).

⁵² J. Lara Garrido, (2000), pp. 281-346.

⁵³ F. Verrier, (1997), pp. 35-36.

⁵⁴ J. Lara Garrido, (2000), p. 285.

M. R. Gallo lee estos versos a la luz del *Memorial* que dirigiera el poeta a Felipe II, y concluye que evidencian «la sua partecipazione personale, sia sul piano economico (nelle spese affrontate per evitare lo scioglimento della propria compagnia), sia su quello dell'eroismo militare (nell'affrontare l'impeto dei nemeci a Ingolstadt, in Baviera, proteggendo la persona dello stesso Imperatore)»⁵⁶. El pasaje del memorial en el que el propio Acuña da cuenta a Felipe II de su marcha voluntaria a la campaña de Alemania, recoge además una serie de rasgos que veremos a continuación, relativos a la heterogeneidad del ejército, mezcla de caballeros y soldados de leva; a la movilidad social que posibilita el ingreso en la milicia, pues se refiere a soldados que ascienden a alféreces y luego a capitanes, por lo que claramente las cualidades adquiridas en el campo de batalla van sobreponiéndose a las puramente heredadas, además del hecho de que el concepto de prelación «individual» afecta como noción no sólo y exclusivamente al solo militar sino que se proyecta y extiende a toda la compañía de la que forma parte, hasta el punto que será entendida y defendida como si de un único cuerpo individual, a la vez que substancial, se tratase:

Tras esto moviéndose la guerra de la liga en Alemania y mandando Su Magestad que se le enviase la gente española del Piamonte, yo quise hir a servir en ella con mi persona, pues no tenía conveniente cargo con que hir, y Don Fernando de Gonçaga me mandó de parte de Su Magestad que no dexase de llevar mi compañía porque no se deshiciese, que era la mejor no solamente de aquel tercio, pero de quantas se an visto despañoles asta agora, porque avía en ella muchos cavalleros conocidos y muchos soldados que havían sido alférez y tenido otros cargos, de la qual después acá an salido pasados de sesenta capitanes y entre ellos artos de los que agora sirven, y así la llevé a Alemania, donde esta compañía que yo avía juntado y sostenido a mucha costa y trabajo mío, pareció tal como digo a Su Magestad y a todo el ejército, y como tal se sirvió della en aquella jornada y particularmente en la primera furia de los enemigos sobre Inglestate, estando siempre su persona y corte en la parte y trinchea que yo goardava, donde así en reparar donde estubiesse su persona como en todo lo demás que allí me mandó y conbino a su servicio, tubo Su Magestad particular satisfacción del mío, como lo dixo en público, y no fue menos en toda aquella guerra⁵⁷.

⁵⁵ VP [IV] vv. 298-309 (p. 128).

⁵⁶ M. R. Gallo, (2000), p. 372.

⁵⁷ *Memorial*, p. 115. Acuña, aunque protagoniza los mismos acontecimientos de los que da cuenta Núñez de Alba en los *Diálogos de la vida del soldado*, no se situaría en la línea que éste reclama o certifica, la de la «vuelta a un ideal caballeresco de la guerra, que en tanto que defensa de unos valores finiquitados» hacen de este autor un «caso de anomia ideológica», remitiendo ya a «los modos peculiares en que la poética dialogal especifica una dialéctica y una didáctica en la variante erasmista-valdesiana», tal como indica J. Lara

La primacía de lo individual sobre lo colectivo, entendida en Acuña como heroísmo y valentía al que se subordina el instinto de la propia supervivencia, la interpreta G. Morelli en su paráfrasis del *Memorial* a propósito de la batalla de Ceresola (abril de 1544):

Circa ottomila soldati dell'esercito imperiale rimasero sul campo, e seicento furono fatti prigionieri; tra i quali Hernado de Acuña che, prima di arrendersi al nemico, lotta eroicamente «asta que siendo solos nosotros bencedores y todos los de nuestro campo bencidos, benimos últimamente a perdernos». Apertosi un varco tra le file dell'esercito nemico, egli poteva fuggire e mettersi in salvo, ma preferisce lottare fino all'ultimo, come confessa con orgoglio nel memoriale: «donde me perdí peleando pudiendo salvarme con otros, y estube quatro meses en prisión y me rescaté con mi hacienda, habiendo perdido cuanto tenía»⁵⁸

Y en esa prelación, las consecuencias de la guerra, y de perder en la batalla y ser hecho prisionero, más concretamente, se subsumen en el discurso narrativo erótico-amatorio, acogiendo la transitada imagen de la alianza entre la fuerza mudable de la Fortuna y la de Marte como icono sobre el que sobrepujar la intensidad y firmeza no sujeta a las mudanzas de su sentimiento:

Garrido, (1980), pp. 185-241 (la cita en p. 227). Núñez de Alba deplorará el resquebrajamiento de la conexión entre *nobleza* y función militar: «El mal radica según él en el trueque de una aretología del honor por el más rastrero interés, lo que ha supuesto junto al cambio social -visto como denigratorio- de quienes componen la milicia, la inversión desde la impregnante moral del caballero a la corruptora influencia del mercenario» (p. 226). El autor se refiere a un hibridismo entre el concepto erasmista de nobleza y una mentalidad tradicional caballerescas, añadiendo que «Núñez participa de la teoría aristotélica de la identidad entre nobleza y virtud, desechando la interpretación naturalista y su extremo opuesto, la valoración del mérito personal, para adoptar la línea ecléctica de que la nobleza heredada comporta un vínculo de obligación. A la pregunta de si el valor personal y las demás virtudes los nobles "heredan con la sangre o la maman con la leche" se responde: "no porque esas dos cosas tengo yo para mí que las tienen tan buenas los villanos como los nobles, cual mejor cual peor, conforme a la complexión que tienen y a la constelación en que nacen" (f. 49v). Lo que convierte a los nobles en tales es el sentimiento creado por la costumbre y la *aemulatio* que transforma en deber el impulso de imitar a los antecesores, comportando un repertorio de virtudes. Por eso se inventaron los blasones "para que viéndolos los descendientes le venga a la memoria la manera con que sus antepasados los ganaron y sepan que son obligados a no degenerar de aquellos cuyos hechos de armas los representan" (f. 50v)» (pp. 225-226). Ciertamente hay que dar testimonio que Acuña no vivió la guerra desde la misma posición que Núñez de Alba, «dada la situación marginal de quien escribe (Núñez de Alba) respecto a los centros decisivos del acontecer» (p. 194), lugar en el que sí estuvo presente Acuña.

⁵⁸ G. Morelli, (2000), p. 366. Las citas del *Memorial* corresponden a las pp. 112-113.

así, después que por contraria vía
volvió su rueda, y con el fiero Marte,
sin que cese su furia ni se aparte
de mí, los dos me dañan a porfía,

ni su poder ni la prisión francesa,
do por nuevo camino me han traído,
privarán de su bien mi pensamiento⁵⁹.

2.- En segundo lugar, «la neta separación de las esferas civil civil y militar, concibiendo el oficio bajo la obertura de un tránsito, un cambio que marca y contrapone las vidas en díptico: el *antes* y el *después* de la entrada en la milicia»⁶⁰. En el caso de Acuña el *antes* y el *después*, viene marcado por la campaña en la que hallaron la muerte Garcilaso y su propio hermano, don Pedro de Acuña, lo que le reportará los decisivos favores de don Rodrigo de Ávalos, marqués del Vasto. El mismo Acuña establece ese *ictus* en el inicio de la relación de acontecimientos que ofrecerá en su *Memorial*:

Yo serví al Emperador nuestro señor de gloriosa memoria y a Vuestra Magestad desde que se retiró el ejército de sobre Lasaes y Marsella, serví passados de beinte y seis años en este ministerio, y acabando de llegar al Piamonte muy mochocho mataron franceses en Montcalle en servicio de Vuestra Magestad a Don Pedro de Acuña mi hermano, que era allí capitán de infantería, por cuya muerte me dio el Marqués del Gasto su compañía, con la qual serví en todas las ocasiones y guerras del Piamonte tan particularmente como es notorio...⁶¹

⁵⁹ VP, «Sonetos en prisión de los franceses» [LXI] vv. 5-11 (p. 284). Ante la alianza concertada de las fuerzas de la Fortuna y de Marte, Acuña asume una posición de la que E. Wind, (1993), pp. 137-145, se sirvió para explicar en los sonetos de Shakespeare el despotismo del amor, y cómo «las gracias del adorable tirano pueden verse destruidas por sus actos» (p. 144). Me refiero a la idea, presente en este soneto de Acuña, expuesta por Ficino a partir de Platón, de que «la previsión humana puede conspirar con el azar, a pesar de su evidente disparidad. Como la previsión y el azar tienen su origen en Dios, que misteriosamente determina su coincidencia final, el hombre prudente no debe desoir la insinuación divina ni considerar el azar sólo como una fuerza hostil. Oponerse a los caprichos de la fortuna puede ser noble y evitarlos prudente, pero es mucho más noble y prudente conspirar con ella mediante la habilidad» (p. 137). De ahí que Acuña pueda afirmar en el segundo cuarteto: «con que no sólo ningún mal me pesa, / mas aun, señora, viéndome perdido, / conozco que lo estoy, y no lo siento» (vv. 12-14). Cc, y creo que todo el mundo conoce las fuentes a las que me refiero W. Shakespeare, *The Sonets/Sonetos de amor*, (1994³) y M. Ficino, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, (1994³).

⁶⁰ J. Lara Garrido, (2000), p. 285.

⁶¹ *Memorial*, pp. 111-112

Y la vida que en ese momento inicia como individuo sometido al imperio de la milicia se va a ver regida por dos ejes que compondrán al cabo la sustancia que puede ser predicada de Acuña como hombre de armas y de letras. El primero de ellos lo constituye una proclama no sujeta a mudanza, la afirmación, ya en un orden muy distinto al de Garcilaso⁶², de su sujeción al laurel de Apolo y a las armas de Marte:

Jamás pudo quitarme el fiero Marte,
por más que en sus ejercicios me ha ocupado,
que en medio de su furia no haya dado
a Apolo de mi tiempo alguna parte.⁶³

Pero su vida como soldado activo, y luego ejerciendo labores de carácter diplomático para Felipe II, se compondrá de una sucesión encadenada de *antes* y *después*: la que impone la propia concatenación de periodos de guerra y paz, que tendrá consecuencias decisivas sobre el sujeto poético sobre el que Acuña va conformando sus rimas. Tras la campaña de Provenza y el Piamonte, su estancia en una paz relativa en Lombardía propiciará los ciclos bucólicos de amor centrados en Silvano - Silvia y Damón - Galatea, con un corte abrupto por la ruptura de hostilidades de Francisco I y sus aliados turcos, que conducirán al propio Acuña a dar con sus huesos en la prisión francesa de Narbona. El declinamiento del ciclo Damón - Galatea es consecuencia directa del estallido de la guerra en tierras de Alemania, con su eje central en la batalla de Mühlberg, lo que no afectará al vector no sujeto a mudanza, la escritura, aunque se halle en este caso desprovista de «arte» como valor que, por su carencia, obliga a ofrecer sin artificio la «verdad», lo que no representa un indicio que deba ser juzgado desde un plano positivo, si se parte de los presupuestos de una poética renacentista que reclama para sí el *ars* como causa material para que pueda cumplirse la condición que define a la causa substancial primera de la poesía: la imitación por medio del fingimiento y la

⁶² Cf. la hipótesis, más que concluyente, de J. A. Maravall, (1986): «Mi tesis me lleva a sostener que Garcilaso queda apartado de los temas y léxico de la profesión de la guerra propios de su tiempo -él que dedicó su vida y su muerte a su práctica-, no por no hallarse a la altura de su tiempo, sino por hallarse íntimamente en desacuerdo con la ocupación que definió su existencia. Y pienso que esto se debió a un desarrollo del yo personal que le hizo extraño a su inserción en la sociedad coetánea» (la cita en p. 21). Cf. C. Orobitg, (1997), donde aborda y ejemplifica «les errances de l'esprit» en Garcilaso, en tanto que «vagabondage de l'esprit», «incapacité du moine à se concentrer (littéralement, "à demeurer en son centre")», une inquiétude de l'âme qui ne parvient pas à trouver le repos» (p. 118), todo ello en el contexto de la polisemia del término «errance», que remite al «error» garcilasiano, que a su vez designa «une errance multiple» (p. 116).

⁶³ VP [CIV] vv. 1-4 (p. 342).

fabulación a través de la práctica de la *imitatio*⁶⁴. Así en estos versos de la canción en liras⁶⁵ «*Damón ausente de Galatea*»:

Pasaron mis amores,
que el amor no podrá jamás pasarse;
quedáronme dolores,
que puedan renovarse
y primero acabarme que acabarse.

Mi bien es ya pasado,
el mal espera por llevar la vida,
y harto la ha esperado
desde la despedida
dolorosa y cruel de mi partida.

[...]

Mudóse en triste invierno
aquella alegre y dulce primavera
por donde el llanto eterno
de mi voz lastimera
resonó ya del Istro la ribera.

Y Skelt, mi canto oyendo
hora en la baja parte de Alemaña,
con ímpetu corriendo
por selvas y campaña,
al mar lleva la voz triste y estraña.

Con ella va la pena
que siento, Galatea, en no mirarte
y, como Amor lo ordena,
van juntas a hallarte:
tú juzga su verdad, pues falta el arte⁶⁶.

⁶⁴ Cf. A. García Galiano, (1992), y en este punto en particular, el apartado relativo a «El poeta del Renacimiento», pp. 35-39. Una aproximación a cómo «Acuña merece ser considerado como poeta-vínculo en la transmisión de la teoría poética italiana del "cinquecento" a las varias "artes poéticas" de los primeros preceptistas de España», y de cómo «la mayor habilidad poética» de Acuña «queda en su capacidad para sintetizar su materia, juntando asuntos diversos para crear una sola unidad poética penetradora y lúcida», la encontramos en V. G. Williamsen (1985), pp. 741-750 (la cita en p. 741). Cf. K. Kohut (1973), pp. 42-43.

⁶⁵ Figura con el título «*Oda*» en el ms. BNM 7982. Desde esta perspectiva la analizará S. Pérez-Abadín Barro (1995), p. 97

⁶⁶ *VP* [CII] vv. 76-86 y 96-110 (pp. 338-339)

Y resta, como último tránsito entre un *antes* y *después* el que, desde el plano político supondrán las abdicaciones sucesivas de Carlos V, con un Hernando de Acuña que, regresa a España, pero que aún deberá permanecer al servicio del nuevo rey, Felipe II. Una de las tareas que el nuevo rey le encomienda sirven de excusa para darnos en clave poética lo que es el *antes* y el *después* en su ajuste de cuentas particular con un pasado en que el amor fue «cortesanía» propia de los «delicta iuventutis», por una parte, y su certeza de haber alcanzado el verdadero amor terrenal en la persona de su esposa, ante la que desvela su vida anterior y proclama su lealtad y fidelidad al tener que ausentarse por mandato real. Ese «recuento» del pasado y la entrega al amor conyugal las asociará a valores que veremos como constantes del Acuña final: el «desengaño» y el «seguro puerto» frente a la «fortuna»-«tempestad»⁶⁷. Así aparece en «*Quexas de ausencia enviadas a su mujer*»:

Y, si otro tiempo aprobaba
cosas dél que agora niego,
ya vio por milagro el ciego,
pues yo, de donde llegaba,
pude volver donde llego,
que es donde he descubierto
el pasado desconcierto,

⁶⁷ Esta vía quedará cumplimentada en un orden que subsume toda la trayectoria vivencial de Acuña en la *Adición* que el propio Acuña realiza a su traducción de *El Caballero determinado*, Pedro Madrigal, Madrid, 1590, adición de 107 coplas que también se publicó aparte: *Adición al Caballero determinado. Compuesta por el mismo autor*, Pedro Madrigal, Madrid, 1590. En ella se intensifican los temas fundamentales que en 1553 quedaban apuntados. Como enumera O. H. Green, (1969, IV): «la muerte niveladora de clases y estamentos, la brevedad de la vida, los engaños que acechan al peregrino humano a través de su existencia, el recuerdo y remordimiento de los pecados cometidos en la juventud, la mala inclinación de la naturaleza humana». Sobre el desengaño en el Siglo de Oro, el estudio fundamental sigue siendo hasta hoy el de H. Schulte (1969), base en buena medida para el análisis del *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas en G. Cabello Porras (2004). Sigue sirviendo como punto de referencia el estudio ya clásico de L. Rosales, (1997). Cf. L. Schwartz Lerner, (1992). La bibliografía sobre la equipolencia fortuna - tempestad y el «seguro puerto» como meta, su filiación clásica, su *contaminatio* con la tradición patristica, y su adopción en el Siglo de Oro desde perspectivas tan distintas como puedan serlo las de fray Luis de León o las de Quevedo y Góngora, es muy amplia. Baste como ejemplo de los últimos casos citados los trabajos de R. Senabre, (1998²) y L. Schwartz Lerner (1984), pp. 313-325. Ver ahora, con toda la información bibliográfica sobre el *topos* acopiada, S. Fernández Mosquera, (2006), que puede complementarse con algunos de los estudios recogidos en J.-P. Étienne, ed. (2004.).

y me ha dado el desengaño
de tanta fortuna y daño
seguridad en su puerto.

Vos, señora, sois y fuistes
de todo este bien la guía,
y al peligro en que me vía,
cuando vos me socorristes,
tal socorro convenía.
Así, en cuanto digo y hago,
so tan corto que no os pago,
que, aunque basta y aprovecha
para estar vos satisfecha,
a mí no me satisfago⁶⁸.

Además, a los vínculos de sangre y las solidaridades de clase acaba por sobreponerse, al menos idealmente, «la pertenencia a la familia militar, establecida por lazos de elección y por la fraternidad de las armas»⁶⁹. Prueba fidedigna de ello nos la darán tres de sus compañeros de armas, prestos a declarar a favor de Acuña, cuando tras su muerte, su viuda decidió acudir a Felipe II en demanda de que se le abonaran los sueldos que tenía su marido en débito por servicios militares. En la información probatoria que doña Juana abrió en Madrid a fines de 1592, N. Alonso Cortés nos dice que

en ella depusieron César Saco, que vivía «junto a San Ginés», compañero o subordinado inseparable de don Hernando desde la batalla de Ceresola hasta su

⁶⁸ VP [XVII] vv. 131-150 (p. 212). En este sentido nos encontramos, dada la posición que ocupa esta composición en las seriaciones poéticas de las *Varias poesías*, en un caso que remite a Boscán a la vez que establece un margen de distanciamiento. Me refiero al momento en que, como escribe A. Alonso (2000), p. 99, Boscán proclama «el comienzo de un nuevo amor, santo y feliz, que lo libera de las angustias del anterior. La crítica ha relacionado este nuevo amor con el matrimonio de Boscán, que se inscribe así en una reivindicación del amor conyugal, característica de los humanistas italianos y, más concretamente, de dos poetas que se movieron en la corte del Magnánimo. El primero es el humanista Giovanni Pontano, que dedica a su esposa una extensa composición en latín; el segundo es Romeu Llull, autor catalán de varios poemas de amor matrimonial que se oponen a sus obras más convencionalmente amorosas, inspiradas en Ausias March y en Petrarca [...]...tanto Llull como Boscán presentan su matrimonio como la superación de su atormentada etapa cortés». En el caso de Acuña, habría que unir la superación del concepto de milicia ligado a las guerras del Emperador por la noción del caballero cristiano en lucha contra los «desórdenes» que rigen al mundo.

⁶⁹ J. Lara Garrido (2000), p. 285.

muerte; Don Juan de Cardona, del Consejo de Guerra y Mayordomo de S. M.; y, mediante requisitoria, el ex-veedor Luis Mármol de Carvajal, grande amigo de don Hernando, que residía entonces en la villa de Iznate, y era administrador de la hacienda real en el partido y obispado de Málaga. Los tres estuvieron conformes en que don Hernando había prestado a sus reyes muchos y valiosos servicios, especialmente el de África, y en que para ello habíase gastado «mucha cantidad de dineros», sin que supieran que nadie le hubiese reintegrado⁷⁰.

3.- En tercer lugar, «la consideración de la sociedad militar como más abierta y con mayores oportunidades de movilidad que la civil». Esa apertura queda simbolizada en el escalafón, «cuya ley es el mérito y su principio distributivo la justicia en el premio». Sin embargo, la práctica real, sujeta «a la contingencia y perversión del mundo, hacen del militar el actor por excelencia de una vieja sicomaquia ahora repristinada: la de *virtù y fortuna*»⁷¹.

De ahí el amargo tono que recorre el *Memorial* que Hernando de Acuña envía a Felipe II, recordando paso a paso, desde su incorporación al ejército, una serie de hechos que no han sido retribuidos conforme a lo que sería la justicia distributiva adecuada a los méritos alcanzados, y el olvido y la desidia burocrática que recibe por sola respuesta, al igual que ocurrirá con la demanda de doña Juana tras la muerte del poeta⁷². Son más que significativas en este sentido las palabras con las que el propio Acuña da inicio a su *Memorial*:

Don Hernando de Acuña dize que en todas las consultas a supplicado a Vuestra Magestad, atento lo mucho que sirvió y la poca merced que se le hizo, se acordase de hazérsela, lo que nunca hubo lugar ni él por su necesidad le tubo para asistir en esta Corte y traerlo a la memoria a Vuestra Magestad; el qual supplica que por su falta Vuestra Magestad no pierda memoria de tantos servicios, pues dexa cossas forçossas que se an de pagar gastadas en servicio del Emperador y de Vuestra Magestad, para lo qual, aunque tenga Vuestra Magestad alguna noticia de la raçón conque lo pretende, supplico a Vuestra Magestad que para entenderlo mejor le haga merced de

⁷⁰ N. Alonso Cortés (1913), p. 105. Los testimonios de los tres compañeros de armas se recogen en los apéndices XI (pp. 143-147), XII (pp. 148-149) y XIII (pp. 150-152) y dan fe y constancia de ese sentido de pertenencia por elección a la «familia militar», con el sentido de lealtad y de amistad más que sometida a pruebas que ello conlleva. Cf., sobre el sentido de esta amistad en el terreno de la milicia, y su consecuente ennoblecimiento de la vida, los hechos y el carácter de los que superan las pruebas a los que los amigos de armas son sometidos, G. Cabello Porras (1995), pp. 109-177.

⁷¹ J. Lara Garrido (2000), p. 285.

⁷² Así en la «*Resolución del fiscal*», que figura como apéndice XV en N. Alonso Cortés (1913), p. 154: «El fiscal dice que se debe denegar a doña Juana de çuñiga lo que pide porque aunque por los memoriales e informaciones que presenta se refiere que sirvió a Su Magestad en muchas cosas ...».

ver la relación que se sigue, que por ser de tan largos años y de tantos servicios no a podido ser más vreve, en lo qual recibirá muy señalada merced⁷³.

Y las palabras con las que cierra su suplicatorio:

En todo esto y en la jornada de África y desde la de Mes de Lorena asta este punto, serví siempre a mi costa sin gaxes ni otro entretenimiento y así quedé siempre olvidado y sin tener con qué vivir, aviendo gastado todo lo que tenía y casi toda mi vida en lo que he dicho y en otros infinitos servicios que dexo de rreferir por no cansar a Vuestra Magestad, al qual suplico tenga memoria de todo lo que aquí digo para mandar se recompense algo a Doña Juana, a la qual dexo encargada mi alma⁷⁴.

Aquí la «vieja sicomaquia ahora repristinada: la de *virtù* y *fortuna*» va tomando cuerpo a lo largo de una serie de sonetos dispersos por la *princeps* de las *Varias poesías* en los que *virtus* y *fortuna* son sujeto de un «diálogo» o «comunicación» poética de Acuña con sus compañeros de armas, grupos de sonetos en los que en algunos casos también se recogen los que éstos escriben. Quizá el más significativo en este ámbito sea el que principia con el verso «Tan hijos naturales de Fortuna»:

Tan hijos naturales de Fortuna
son la desigualdad y el desconcierto,
que jamás permitió llegase a puerto
virtud muy rara ni bondad ninguna;

y si ésta ha de temer en parte alguna
de mostrar disfavor tan descubierto,
que en vos lo temerá tengo por cierto,
aunque siempre a lo bueno es importuna.

Las virtudes en vos son principales
y, a su despecho, vemos que han sacado
de su poder y mando vuestra suerte.

Lo menos son los bienes temporales,
pues la desigualdad de todo estado
al fin viene a igualarse con la muerte⁷⁵.

⁷³ *Memorial*, p. 111.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁵ *VP* [XL] (p. 258). Como apunta A. Gargano (2000), este soneto «sembrano vagamente alludere agli sfortunati eventi che segnarono la disgrazia del marchese, causandone l'abbandono della vita politica e il ritiro nel castello di Vigevano, e -per tanto- si collocano negli anni 1544-1546». Esta hipótesis ya quedaba apuntada por L. F. Díaz

Como ha recordado M. A. Pérez Priego, «la Fortuna -tras una larga trayectoria por la antigüedad y los siglos medievales- se entiende como una fuerza arbitraria al margen del poder de Dios, pero que es controlada por Providencia y puede serlo por la virtud. El destino del hombre es un asunto azaroso del que dispone la ciega Fortuna, pero que puede y debe reconducirse por la propia virtud»⁷⁶. Es un proceder habitual en Acuña, no sólo en este caso concreto, el dar prelación, cuando describe a un superior o a un compañero en el campo de la milicia, a la virtud militar por excelencia, el *valor*, que irá acompañado, por una parte, por valencias que atañen a los factores que son necesarios para dar muestras del mismo: el *esfuerzo* y la *fuerza*, y por otra de valencias que representan los consecuentes de una sabia aplicación de la anterior: las *hazañas* y los *famosos hechos*. Pero en este caso, en el soneto que reproduzco, la celebración de todas estas virtudes militares no acarrea la *gloria* sino «un disfavor tan descubierto», que debe desprenderse que, como apunta A. Gargano «i nemici contro i quali ad Alfonso è dato di esercitare le sue prerogative marziali sono avversari che non vanno pressì alla lettera», y es que, efectivamente, el enemigo contra el que el militar se enfrenta realmente no es otro que «la Fortuna, contro la quale il *valor* del marchese non viene meno alla sua fama», que podrá afectar positiva o negativamente a su situación material, a su condición de hombre en unas circunstancias concretas, pero que en ningún caso podrán cuestionar otros aspectos del personaje «che si estendono oltre la sfera militare»: las *virtudes principales* y las *partes sobrenaturales*:

Que e là, nei sonetti, accanto alle ricorrenti doti di soldato d'eccezione, sono saltuariamente evocate qualità come la *costancia*, il *saber*, o la già da me ricordata abilità poetica, nell'ultimo sonetto del gruppo⁷⁷. Tuttavia, è il sonetto (5)⁷⁸, probabilmente il meno «bellico» della serie, dove quei termini collettivi trovano, finalmente, il concreto riscontro in un ben organizzata teoria di virtù che si vanno alternando nei versi dispari, e che, accanto ai familiari *valor* (v. 3) e *sublime sforzo* (v. 7), includono la *luz*, che il marchese irradiava sull'Italia entera, il *saber*, che lo guidò nel contrastare la sorte avversa, e, infine, il *gran ser*, che gli dettò sempre le soluzioni giuste, in tempo de guerra come anche in quello di pace⁷⁹.

Larios en las notas al soneto (1982), p. 258. Por mi parte, tengo reservas sobre el hecho de que el soneto pertenezca a su etapa italiana, y que, efectivamente, forme parte del grupo de sonetos dirigidos en vida al marqués del Vasto.

⁷⁶ M. A. Pérez Priego (2003), p. XXVIII.

⁷⁷ VP [XLI] «¡Cuán doloroso estilo bastaría» (p. 259).

⁷⁸ VP [XXV] «Aquella luz que a Italia esclarecía» (p. 243).

⁷⁹ A. Gargano (2000), p. 351. Cf., sobre la adversa y próspera fortuna, y cómo de su alternancia debe extraerse una lección permanente en clave moral, dentro de una tradición que remite a Boecio, filtrado a través de Petrarca, la de la vanidad de las cosas de este mundo, que Acuña acoge en el verso final de su soneto, las páginas introductorias, a modo

II

La militarización del humanismo traerá consigo «dos considerables remociones axiológicas».

1.- La primera afecta a la «consideración intelectualizada de la guerra desde valores profundos del humanismo que se modifican en términos de radical ambivalencia»⁸⁰. Y aquí deviene cuestión central el debate sobre la oposición o la complementariedad entre las virtudes activas e intelectivas, la dedicación a las armas y las letras, plano en el que ya hemos situado la primera conexión entre Garcilaso y Acuña, a vueltas del famoso epigrama:

Respuestas de signo contrario se acogen a referentes y prototipos –significantes más que significados– legados por la clasicidad, ya en el plano histórico (César, el soldado con letras, y Mario, el iletrado; Alejandro y Aristóteles frente a Aníbal y Formión) ya en el del mito (los atributos complejos de Palas-Minerva, legibles para la paz y para la guerra, o la representación combinada de Marte y Apolo)⁸¹.

1.1.- Ejemplos de estos casos abundan a lo largo de las *Varias poesías*. En el plano histórico, encontramos el recurso al episodio en el que Aníbal, «bajo amor vencido», no logró alcanzar la victoria que tan asegurada tenía sobre Roma. El *exemplum* histórico lo sitúa Acuña en un contexto bucólico a fin de que el pastor pueda justificar su vencimiento y postración por el amor, mostrando justamente la incompatibilidad de las virtudes de la milicia y la tiranía del amor:

Aquel hijo de Amílcar tan famoso,
enemigo mortal, y tan temido,
del Imperio Romano poderoso,

de estado de la cuestión, de J. Gutiérrez (1975). Recordemos cómo Petrarca en *De remediis utriusque fortune*, siguiendo a R. Amato (1988³), p. 152, «nella prima parte interlocutori dei dialoghi sono il Gaudio e la Speranza, cui la Ragione suggerisce la moderazione nella fortuna favorevole; nella seconda, al Timore e al Dolore, la Ragione consiglia i modi di non abbattersi sotto il peso delle sventure». Contamos con una traducción fragmentaria, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, por F. de Madrid, en F. Petrarca (1978), pp. 411-470.

⁸⁰ J. Lara Garrido, (2000), p. 285. Como base teórica para la comprensión de las causas que abocan al establecimiento de este «humanismo militar», asociado al ideal humanista del gobierno principesco, además de las interconexiones entre humanismo y justificación de la guerra, y humanismo y «razón de Estado», remito a Q. Skinner (1985), pp. 137-153 y 272-283.

⁸¹ J. Lara Garrido (2000), p. 285.

en Pulla fue de bajo amor vencido,
y no pudo ni supo defenderse
quien tanto a la gran Roma había ofendido.

Pues ¡cuánto debe menos de dolerse,
si a vil amor tal hombre fue sujeto,
pastor que en tal estado alcanza a verse!
Juzgar he visto siempre por defeto
el dejarse vencer de adversa suerte,
y más cuanto es el hombre más discreto⁸².

César y Aníbal comparecen juntos como *exempla* históricos para ponderar nuevamente el sentimiento amoroso y sus contradictorias expresiones, en risa o llanto, en el soneto, imitado de Petrarca, «Después que a César el traidor de Egipto»⁸³, en una relación contrastiva entre el plano privado y el público: en el primer cuarteto César llora públicamente ante la cabeza de su mayor enemigo, «encubriendo las muestras de alegría»; en el segundo, Aníbal ríe «entre la gente que plañía» porque la Fortuna no le ha sido favorable, «encubriendo un dolor que era infinito».

Alejandro, en compañía, no de Aristóteles, sino de Anaxímenes, aparece en el soneto «Siendo por Alejandro ya ordenado». De nuevo, el contexto en el que se inserta esta anécdota histórica, desarrollada en los cuartetos, vuelve a convertirse en punto de partida para, en este caso invitar tropológicamente a la dama, a que

⁸² VP [IV] «*Égloga*», vv. 569-580 (p. 138). Cf. el comentario de F. Lázaro Carreter, (1986), pp. 109-128, a la séptima estrofa de la canción, y en particular a la imagen en que se muestra a Mario Galeota «en la concha de Venus amarrado». Como apunta el autor, al analizar el modelo imitado, la oda de Horacio a Lidia (I,viii), lo interesante para «entender bien la oda, su sentido último, son sus contrastes. Sibarís está físicamente extenuado porque goza en demasía los dones de Lidia. A Mario le suceden cosas parecidas por todo lo contrario, porque Violante lo desaira. Y él está amarrado a su concha: si se me permite el atrevido neologismo, está "enconchado", pero sólo con el pensamiento y el deseo. Ha perdido por ello, igual que Sibarís las fuerzas viriles: fieras afemina amor» (p. 121). La oda de Horacio (1988): (*Odas* I, viii, p. 26).

⁸³ VP [LV] (p. 276). Todas las citas que seguirán a continuación sobre Petrarca irán referidas a la edición de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, I-II, (1984) (el soneto en I, 390-391). «Cesare poi che il traditor de Egitto», tal como ya señalara J. P. W. Crawford (1916), p. 324, quien llamaba la atención sobre el hecho de que aunque «the spirit of Petrarch may be recognized in many of his compositions, he made only one translation from the *Canzoniere*: the sonnet». Para el soneto primero de Petrarca y su tránsito posterior en la literatura española no basta sólo con el recurso al tan recurrido artículo de J. M. Rozas (1954), ni tampoco al estudio magistral de F. Rico (1976).

ceje en su desabrimento. De lo contrario, el poeta declara «estilo mudaré por mudar suerte»:

Siendo por Alejandro ya ordenado
que Lausato ciudad se deshiciese,
como venir su buen maestro viese
a suplicar por ella apresurado,

en viéndole, juró determinado
de no le conceder lo que pidiese;
él pidió entonces que la destruyera,
por do el mísero pueblo fue librado⁸⁴.

⁸⁴ VP [XLVIII] vv. 1-9 (p. 266). J. Himelblau (1967), pp. 173-182, comenta por extenso este poema en las pp. 173-175, examinándolo como el único ejemplo de la segunda de las formas que dice haber encontrado en Acuña en lo relativo al manejo de sus fuentes: «On the one hand, there are those poems which remains faithful to the classical version; on the other, there are those which use it merely as a pretext». Para el autor, el poema «begins with an episode in the life of Alexander the Great and then develops into a declaration of suffering derived from the indifference shown by the lady to the amorous feeling of the poet». El tema de «Alexandre's wrath and Anaximene's sagacity appears both in Pausanias and Valerius Maximus». Descarta el primero como posible fuente de Acuña (su elaborada estructuración en Pausanias frente al laconismo de Acuña y el no haber podido encontrar ninguna edición o traslación coetáneas del texto griego), y se inclina por Valerio Máximo, al que pudo acceder en el original latino (Venecia, 1534) o en una temprana traducción al castellano (Sevilla, 1514): «The two in content and in execution are brief and to the point, more so the Latin than the Spanish version, omitting the details that lead to the actual encounter between Alexander and Anaximenes and the emotional overtones involved. Acuña, in turn, synthesizes the account expressed by Valerius Maximus and takes for granted the reader's acquaintance with the story, for he refers to Anaximenes as "su buen maestro". The direct but yet brief address by Anaximenes is omitted, and the whole episode is rendered in the impersonal third person singular (vv. 5-9). Furthermore, by introducing immediately the use of the gerund "Siendo" and the adverb "ya", Acuña presents us with an action already decided upon, described factually (vv. 1-2). The last two lines of the first quatrain add an emotional note to the scene: "su buen maestro", "A suplicar...apresurado". The second stanza interlocks with the first by repeating the same action as that in "Como venir", absent from the 1514 and 1534 compositions, giving the poem greater cohesion and returning the attention of the reader, fixed on Anaximenes, to Alexander once again (vv. 5-6). The technique employed in the two quatrains has a pendular motion to it: Alexander - Anaximenes - Alexander - Anaximenes; ending with the city suffering no destruction. While the Latin and Spanish texts make reference to Anaximene's sagacity and the nobility of the ancient city, Acuña, leaving out both, adds a degrading note of condemnation to Lampsacus: "el mísero pueblo"» (las citas en pp. 173-174). Desde una lectura «contextualizada» debería quedar claro que «mísero pueblo» no

1.2.- En el plano mítico, los recursos a referentes y prototipos se multiplican. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a Palas-Minerva, y sus complejos atributos, «legibles para la paz y para la guerra»⁸⁵, las alusiones tanto a la diosa como a esos atributos se convertirán en un recurso iterativo en la disputa que mantienen Áyax y Ulises en la «*Contienda de Áyax Telamónio y de Ulises*». De hecho, Ulises cierra su parlamento no con palabras sino con un simple movimiento indicial de su mano, el de señalar la estatua de Minerva que robó a los troyanos⁸⁶, en un *crescendo* en el que la gestualidad ritual ya no admite réplica ni argumentación⁸⁷:

puede ser considerada, en Acuña, una «degrading note». La anécdota puede leerse en Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, VII,3 ext. 4 (la referencia de Díaz Larios, III, 4 no es correcta). Uso la ed. de S. López Moreda, M. L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez (2003). La anécdota en el tomo II, p. 33, se incluye en la serie «Dichos y hechos llenos de astucia» y es muy escueta: «La ciudad de Lámpsaco logró salvarse gracias a una sola artimaña. En efecto, cuando Alejandro con enconado afán se disponía a devastarla, pudo ver a Anaxímenes, su preceptor, saliendo de sus murallas. Como intuía Alejandro que ante su cólera aquél opondría sus súplicas, le juró que no haría lo que le pidiese. Entonces Anaxímenes dijo: "Te ruego que destruyas Lámpsaco". Esta vivaz muestra de astucia libró a aquella ciudad célebre por su rancia nobleza de la ruina a la que se veía abocada». L. F. Díaz Larios (1982), en sus notas al poema, apunta, lo que es más que posible, que la imitación pudo realizarse «a través de alguna traducción italiana» (p. 266).

⁸⁵ J. Lara Garrido, (2000), p. 285.

⁸⁶ En Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 380-381: «...Aut si mihi non datis arma, / huic date!" Et ostendit signum fatale Minervae». Cito por la ed. A. Ruiz de Elvira y B. Segura Ramos (1988).

⁸⁷ Asistimos a un proceso en el que la victoria del elocuente Ulises no la cierra su propia elocuencia sino la estatua de Minerva, a la que los capitanes miran desde la perspectiva que describe D. Freedberg (1992), pp. 97-98: «Si el dios está en la estatua, ésta está animada y la tratamos como si tuviera vida. El antropomorfismo de una imagen vuelve su cualidad animada más palpable y a la vez más aterradora. Más palpable, porque se parece a aquello que está investido de vida; y más aterradora por una doble razón: sus poderes divinos desmienten su apariencia humana y su cualidad animada niega su materialidad inanimada. El poder divino del objeto se torna en el poder divino de la imagen», a lo que se une el «hecho de que la mayoría de los hombres no pueden ascender directamente al plano del intelecto sin la ayuda de objetos visibles que actúen, al menos concebiblemente, como nexos entre quien adora y lo adorador, que esos objetos representan. Los adoradores pueden por consiguiente venerar al objeto y confundirlo con lo que representa. El resultado es una condensación de lo divino en el objeto material -justamente lo que todo el mundo quiere evitar. Cuando ese objeto adopta forma humana supone una amenaza todavía mayor, porque lo incognoscible se torna familiar y cognoscible, y lo familiarmente conocido no puede investirse con poderes que son propios de la esfera de la trascendencia. Si lo invistiéramos con ellos, seríamos incapaces de distinguir entre lo divino y lo humano, entre el plano del intelecto y el plano de los sentidos, y nos hundiríamos en un estado de bruta sensualidad o vagaríamos llenos de perpetuo temor» (p. 88). Desde esta perspectiva, es la imagen de Minerva quien decide la contienda al transferir Ulises a la imagen de la diosa

por los dioses que yo de en medio della
 saqué, a pesar de vuestros enemigos;
 por cualquier otra cosa que hora falte
 para glorioso fin desta jornada,
 la cual deba guiarse con prudencia
 o ejecutarse con peligroso extremo;
 y por cuanto sabéis y cuanto he dicho,
 os pido que tengáis, como lo espero,
 mis méritos presentes y, por ellos,
 la justa pretensión de vuestro Ulises.
 Y cuando no queráis darme las armas,
 a ésta se las dad» -y con la mano
 les señaló la imagen de Minerva
 que tomó de Troya de su mesmo templo.
 No fue acabada la oración de Ulises,
 cuando los capitanes, que por ella
 fueron movidos, sin quedar ninguno,
 unánimes pronuncian por sentencia
 que se le debe a Ulises justamente
 el honor y las armas que pretende:
 manifiesta señal y clara muestra
 de cuanto la elocuencia puede y vale⁸⁸.

Creo que M. Rubio Árbuez⁸⁹ ha sabido delimitar perfectamente el ámbito desde el que debe leerse la adaptación que Acuña realiza de la «*Contienda*», siguiendo fielmente la versión ovidiana: en primer lugar, que el poema no puede ser encuadrado sin más en el transitado debate de las armas y las letras, sin atender a mayores precisiones, y acatando el paradigma tópico acogido y acuñado por J. M. Cossío, y repetido en innumerables ocasiones por pura inercia, de que el poema es una disputa «entre el valor militar y el ingenio y la elocuencia»⁹⁰; en segundo lugar, que el intento

todo lo que él ha afirmado representar como humano, creando en las capitanes un estado de ánimo incapaz de distinguir entre lo familiar y conocido y la esfera de la trascendencia, la que inspira el temor reverente que se siente ante el héroe, quien, a su vez, ha sido investido, tras su gesto indiciario, del poder divino representado por el objeto, la estatua de Minerva.

⁸⁸ *VP* [VI] vv. 840-861 (p. 176).

⁸⁹ M. Rubio Árbuez (2000), pp. 385-406. En lo que sigue resumiré, parafrasearé y citaré las pp. 398-401.

⁹⁰ J. M. de Cossío (1952), p. 189. R. Mateo Mateo (1983-1984), p. 75, encuentra una «razón inmanente en el poema que nos debe dar la clave definitiva para establecer con seguridad su cronología», de la que, a su vez, se sirve para dar la clave de lectura del poema: «El autor no se propuso únicamente cantar de una manera general la gloria militar sino que, al elegir como argumento para desarrollar su idea aquel en el que se enfrentan dos modelos opuestos de soldado -el fuerte, que todo lo fía del poder de su brazo, y el astuto y

de definir las cualidades del buen guerrero no es una problemática exclusivamente renacentista, sino que presenta «unos claros e insoslayables antecedentes medievales», con la salvedad de que ahora ya no se trata de disputar sobre la primacía de un estamento sobre otro⁹¹, sino de abordar «qué cualidades ha de tener el guerrero profesional, esto es, el militar, para realizar adecuadamente su cometido en una época en la que el arte de la guerra adquiere una enorme complejidad y en la que, a su vez, el poder ya no lo ostenta en exclusividad la nobleza, hasta entonces único origen social de los *bellatores*»; por tanto, la disputa entre las armas y las letras «venía de muy atrás -por lo menos desde Ovidio-»⁹², y además, «ya en el siglo XVI queda en gran parte resuelta, cuando se entiende que el buen guerrero ha de ser la perfecta conjunción -y no disyunción- de armas y letras»⁹³. Lo que debe atraer nuestra atención es el auge que alcanza esa polémica en un lugar y en un momento concretos, la Castilla del siglo XVI, ya que la razón última se fundamenta en «fenómenos históricos concretos». No se trataba de «dilucidar la mejor cualificación de los guerreros, ya que en ese campo la filosofía sigue siendo la misma: el hombre de guerra ha de reunir en su persona no sólo la fuerza, el valor y la preparación militar que se le supone, sino también la inteligencia, el ingenio y, llegado el caso, la astucia». El motivo real, aduce M. Rubio Árbuez, «es la aparición de nuevas técnicas de combate que hacen que, esas

prudente-, su verdadera intención se decanta como una auténtica lección sobre la esencia de la carrera militar y sus valores fundamentales. Subyace en todo el poema, sin la menor duda, una finalidad didáctica. Pero ésta sólo es posible suponerla en quien cuenta con la suficiente experiencia y conocimiento profundo del asunto sobre el que versa su enseñanza», y añade (p. 76) que «es preciso matizar, a propósito de la indicada intención didáctica del poema, que ésta se reduce simplemente a la esfera del tema militar que desarrolla, sin ningún otro tipo de digresiones moralizadoras».

⁹¹ Cf. el estudio, que debe tomarse como punto de referencia, de P. E. Russell (1978), pp. 207-240; y J. Amezcua (1984); J. D. Rodríguez Velasco (1996); G. Fournes (2000) y J.-P. Sánchez, ed. (2000).

⁹² Baste remontarse al estudio seminal e insoslayable de E. R. Curtius (1984), pp. 242-261; y a los apartados «La cicatriz de Ulises», «Nombran a Roldán jefe del ejército francés» y «La salida del caballero cortesano» en E. Auerbach (1982), pp. 9-30, 95-120 y 121-138.

⁹³ De hecho B. Castiglione en *El cortesano*, I, 42-46, ya daba la disputa por zanjada, y en una proximidad a Boscán y a Garcilaso que, evidentemente, repercutirán en Acuña. M. Pozzi resume el pasaje del que trato, donde «se afronta el tema de la excelencia de las armas, que se corresponde a distancia con el de las armas»: Pietro Bembo, en su intervención «querría que se declarase la preeminencia de las letras sobre las armas, pronunciándose en una cuestión que ya había sido objeto de disputa entre los siglos XV y XVI. Canossa sostiene la primacía de las armas, pero su orgullosa afirmación de la importancia fundamental de una sólida educación humanista (también el griego es considerado oportuno) adquiere mayor relieve por el espíritu polémico con el que se denuncia el desinterés cultural de los franceses que sólo conocen la nobleza de las armas y desprecian todo lo demás». En «Introducción» a B. Castiglione (1994), pp. 9-86. La cita en pp. 38-39.

cualidades, sean ahora más importantes que nunca»; desde Pavía, las técnicas de combate castellanas, sustentadas en el uso de armas de fuego, habían puesto de manifiesto que no sería ya la fuerza individual de los soldados la que ganaría las batallas, a la vez que se imponía que «el capitán encargado de dirigir una tropa aunase en su persona las cualidades necesarias para contrarrestar un tecnología militar que igualaba a los contendientes en valor, y también muy importante, en origen social». Del uso del caballo y la espada, privilegio de la clase dirigente, y forma exclusiva de guerrear, se pasa al uso de unas armas de fuego que tendrán como consecuencia que el peso de las batallas recaiga en la infantería, en los hombres de a pie «que, en su inmensa mayoría, son de extracción social baja. La invención e increíble uso de los tercios castellanos era buena prueba de ello». Unidos estos dos factores («complejidad táctica por el uso de nuevas armas y mayor papel de las clases populares en el arte de la guerra»)⁹⁴, puede entenderse la preocupación de los tratadistas «y que se retome la vieja idea de que el capitán ha de unir fuerza e inteligencia, disciplina y orden o, parafraseando a Maravall, que el militar ha de estar sobre el guerrero»⁹⁵.

Concluye atinadamente M. Rubio Árbuez:

Todos estos aspectos históricos están en la *Contienda* de Ovidio y sin duda por ello Acuña se decidió a traducirla sin apenas modificaciones. Retomar el tema suponía, además, colocar a Ulises, y lo que el personaje supone, en sus verdaderas coordenadas, rebatiendo así las ideas expresadas por sus predecesores. Como hombre educado en los ambientes del humanismo italiano, debió de darse cuenta de que todo estaba en los clásicos, y que su misión como hombre de letras era rescatar, a través de la *imitatio*, un mensaje que, insertado en un contexto diferente a aquel en que fue lanzado, obraría en consecuencia. Como suele señalar la crítica, Acuña es, ante todo, un reelaborador de «materiales viejos en forma nueva», como buen escritor renacentista. No se nos debe escapar que rescatar el tema literario suponía no sólo ser fiel a un ideal humanista que predicaba la fidelidad a las fuentes y la reverencia al mensaje que las mismas transmitían, sino también un cierto rechazo a una interpretación un tanto medieval de la fábula que la desvirtuaba y descontextualizaba cuando, restituida en sus primigenios motivos, resultaba de una actualidad histórica sorprendente⁹⁶.

⁹⁴ Para las técnicas y la organización de esta reforma militar, el reclutamiento como violencia personal y organizada, y un estudio de la «sociedad de los soldados» en tanto que «profesionales», y las «condiciones de servicio» a las que se veían sometidos, cf. la imprescindible monografía de J. R. Hale, (1990.).

⁹⁵ Cf. J. A. Maravall (1986²), en especial los apartados dedicados a «Disciplina y orden: el militar sobre el guerrero» y «Adelantos técnicos: la admiración por las armas de fuego», integrados en el capítulo sobre «Los tratadistas del arte militar», pp. 535-550. Del mismo autor (1982), el apartado «Tópicos utópicos: el humanismo de un programa imperial», pp. 305-328.

⁹⁶ M. Rubio Árbuez (2000), pp. 401-402. Cf., para las traducciones en las que Ulises aparece como eje central, los apéndices de T. S. Beardsley, Jr. (1970); y las contribuciones de J. Pallí Bonet (1953), además de las revisiones bibliográficas de A. López Eire a su ed.

Dentro del mismo plano mítico encontramos la representación combinada de Marte y Apolo, siguiendo con la premisa de que «respuestas de signo contrario se acogen a referentes y prototipos –significantes más que significados- legados por la clasicidad»⁹⁷.

A lo largo de las *Varias poesías* encontraremos numerosos ejemplos de esta complementaria dilogía. Así, en la «*Égloga*», el diálogo entre Tirsi y Fileno (vv. 70 ss.) soporta la función, según M. R. Gallo, «di presentare Damón da una prospettiva esterna e, dalle parole di Tirsi, emerge il retratto del perfetto *caballero*, seguace sia di Marte sia di Apollo; è l'archetipo ideale del poeta-soldato, che riunisce in sé qualità fisiche e doti intellettuali ("soltura", "gallardía", "verde juventud", "dulce canto"), capace di piegarsi al "duro oficio" della guerra senza tralasciare le Muse»⁹⁸. El pasaje de la égloga subsume alguno de los rasgos ya explicados con anterioridad, relativos a la milicia como una opción de vida:

La soltura y el desdén, la gallardía,
la verde juventud y el dulce canto,

con otras buenas buenas partes que tenía,
de que se muestra cuando largo es el cielo
y cuando avaro por contraria vía.

Era su fundamento honroso celo
y, siguiendo de Marte el ejercicio
con el ardiente sol y crudo yelo,

se aplicó de tal suerte al duro oficio,
que en él y en todo siempre se ha mostrado
sujeto a la virtud, libre de vicio.

Y, con seguir este arte, no ha olvidado
la de Apolo y las musas, ni se olvida
del trato pastoral ni del ganado⁹⁹,

Dos sonetos destacan especialmente en este contexto, situados ambos en ese espacio de diálogo, comunicación y confianza humanista, materializado a través de una expresión lírica, al que Acuña da cabida en sus rimas, en el que la *amicitia* funciona como remedio del mal de ausencia en amores, o como cauce para declarar

de Homero, *Iliada* (1993³), pp. 26-27, y las de M. Fernández-Galiano a su ed. de Homero, *Odisea* (1982), pp. 46-82. También G. Cabello Porras (1987), pp. 81-106, y pp. 273-318, con presupuestos asentados sobre la obra de J. Hahn (1973.).

⁹⁷ J. Lara Garrido, (2000), p. 285.

⁹⁸ M. R. Gallo, (2000), p. 373.

⁹⁹ *VP* [IV] vv. 95-108 (p. 119).

propuestas de transformación y de cambio en su trayectoria vital¹⁰⁰. El primero, perteneciente a la serie de Galatea, va dirigido a Lavinio (don Luis de Leiva, príncipe de Ascoli), y en él Acuña contrapone un pasado feliz, en el que podía atender a la vez los requerimientos del «fiero Marte» y las exigencias de Apolo, con un presente en el que la ausencia de Galatea quiebra el «discurso usado / mi estilo, mi razón, ingenio y arte», abocándolo al silencio de la escritura¹⁰¹:

Jamás pudo quitarme el fiero Marte,
por más que en su ejercicio me ha ocupado,

¹⁰⁰ En este tipo de sonetos de comunicación, confidencia, quejas, consuelo a través del «diálogo poético» subyace la disyuntiva de si la amistad, como un estado al que el progresivo declinar del sentimiento amoroso juvenil conduce al poeta, tiene su causa motor en la necesidad y en la carencia, o en un ámbito más cercano a la naturaleza humana, que apelaría al amor, que da nombre a la amistad, como «*princeps est ad beneuolentiam coniungendam*». Cicerón, *L'amitié / Laelius de Amicitia* (1971), en VIII, 26-27, privilegia el factor de la naturaleza humana frente a la *indigentia*, y la inclinación del alma, acompañada de cierto sentimiento de amor, frente a la utilidad y el interés. Cicerón resuelve la tradicional disyuntiva entre interés y desinterés por medio del expediente dialéctico del *proprium* con el que se designa el elemento constante pero no definitorio de un término; en Acuña el interés es subordinado al concepto de una «amistad natural», definida como *antiquior et pulchrior*. Y esto mismo confluye, si se realizara un análisis metódico de las composiciones en esta vena, con el fundamento de toda la doctrina aristotélica de la amistad: «se ama cuando se ama el ser de la amistad, no la personalidad individual, sino la moralidad», en palabras de J. Pallí Bonet, notas a Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (en *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia* (1985), p. 327). Según Aristóteles: «La amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en virtud; pues, en la medida en que son buenos, de la misma manera quieren el bien el uno del otro, y tales hombres son buenos en sí mismos; y los que quieren el bien de sus amigos por causa de éstos son los mejores amigos, y están así dispuestos a causa de lo que son y no por accidente; de manera que su amistad permanece mientras son buenos, y la virtud es algo estable» (*Ética a Nicómaco* 1156b, 7-14.). Cito por la ed. de M. Araujo y J. Marías (1981). Cf. L. Pizzolato (1996), el apartado «Aristóteles: la amistad en el marco de la vida moral» (pp. 80-106) y «El estoicismo medio y Cicerón» (pp. 165-195).

¹⁰¹ Como recuerda A. Egido (1990), pp. 56-84, «las vacilaciones entre la voz y su negación son constantes. Cabe recordar a este propósito los sentimientos contrapuestos expresados en los versos de Cetina o de Acuña. En ellos, se da la obligada conexión del silencio con la inefabilidad, porque los *topica* de lo indecible amoroso van estrechamente unidos a la retórica del silencio. La cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión. Pero el poeta hace de ello voz y verso mostrando hasta qué punto la poesía vive de la paradoja. Otras veces, sin embargo, la prédica de la inefabilidad y de los imposibles expresivos no deja de ser una manida fórmula retórica» (p. 63). No es este el caso del continuo recurso a las imágenes de la voz, la palabra escrita y el silencio en el caso de Acuña, ya que la superación de éste con respecto a los linderos de los *topica* de lo indecible amoroso abocarán a una opción, ya voluntaria, y no voluntarista, por la palabra atenta a sujetos que tocan a la gravedad del ánima.

que en medio de su furia no haya dado
a Apolo de mi tiempo alguna parte;

pero quiero, Lavinio, ahora avisarte
que ya me tiene ausencia en un estado
do casi yerran el discurso usado
mi estilo, mi razón, mi ingenio y arte.

Lo que en mí fue cantar silencio sea,
y canten los que esperan de su canto
que el amor baste a mejorar su suerte;

a mí me quede sólo el triste llanto,
pues muero no mirando a Galatea,
y el podella mirar también es muerte¹⁰².

El segundo de los sonetos, superada ya la etapa del dolor por la ausencia de Galatea, implica un cambio en las valencias que soportaba la difracción conceptual y estilística de las apelaciones a Apolo (canto enamorado, bucólico en dulce estilo) / Marte (entrega por vocación a la guerra como opción vivencial que no es trasladada al plano de la escritura). Ahora Marte supone, además de una experiencia vital, el factor que va a dinamizar una nueva entrega a la poesía, a Apolo, pero ya, como una reflexión metapoética, desde una perspectiva en la que la materia será un «nuevo canto», distinto del «sujeto amoroso» en que «se extendía» su verso enamorado, ya no *dulce*, ni *blando*. Es una declaración en regla, poética explícita, del giro que emprenderán sus versos hacia ámbitos proclives a la compañía en amistad de la milicia, del juego poético compartido que veremos manifestarse en las coplas en metros castellanos, justo antes y casi simultáneamente al viraje que emprenderá hacia linderos proclives al desengaño¹⁰³:

¹⁰² VP [CIV] (p. 342)

¹⁰³ Cf. G. Morelli ((1976), pp. 87-101, donde nos describe que la llegada de Felipe II con su numerosa corte a Flandes, debió alterar los hábitos cortesanos más acordes con la filiación «borgoñona» del Emperador. Con Felipe II llega un elevado número de importantes personajes (capitanes, diplomáticos, literatos, artistas), «rappresentanti del potere spagnolo, i quali ricreavano fra vecchie amicizie e compagnie il clima conviviale idoneo alla ripresa di antiche abitudine poetiche il cui esercizio era andato col tempo perduto fuori del suo contesto naturale». Morelli se refiere en «particolare alla pratica di quelle gare poetiche di carattere ludico, indette fra la cerchia ristretta di amici dell'ambiente cortese, le cui testimonianze più significative risalgono all'epoca dell'esperienza giovanile dei *continos* reali della corte toledana (1520-'24), fra i quali ricordiamo i nomi di Boscán, Garcilaso, il duca de Alba, don Pedro de Toledo, don Hernando Álvarez de Toledo, il Clavero de Alcántara, ecc.)» (p. 87). Es la etapa en la que traba conocimiento y amistad

Atenta al gran rumor la musa mía
del armígero son de Marte fiero,
cesó del dulce estilo que primero
en sujeto amoroso se extendía;

mas hora, con la vuestra compañía,
me vuelve al sacro monte, donde espero
levantarme más alto y, por grosero,
dejar con nuevo canto el que solía.

Así sus horas con la espada a Marte,
y los ratos del ocio con la pluma
pienso, señor, enderezar a Apolo;

dando a los dos de mí tan larga parte,
y tomándola dellos tal, que en suma
no me cause tristeza el verme solo¹⁰⁴.

1.3.- Este soneto es una clara muestra de cómo desde el oficio militar la ambivalencia alcanza a la misma escritura, objeto de un juego de complejos (superioridad / inferioridad) que la conforman por igual como anomalía. Ejerciendo una fuerte, y en ocasiones culpable, atracción, el acto de escribir sólo se justifica plenamente respecto a la acción o la vida en milicia, cuando plasma aquélla o ameniza ésta¹⁰⁵, lo que nos conduce a ese «dejar con nuevo canto el que solía», y a secuencias narrativas como las de la «Égloga» en las que Fileno pide a Tirsi que relate los amores de Damón para «amenizar» un escenario de guerra (el Danubio) con historias que evoquen otras riberas de paz pretérita (las del Tesín):

No cumple con eso te despidas,
pues la ocasión tenemos en la mano,
que de su nombre y partes tan subidas,

en nuestro pastoral estilo y llano,
me has de contar lo que se te ofreciere,
dejando el culto y ornamento vano¹⁰⁶.

con algunos de los privilegiados destinatarios de sus sonetos en *amicitia*, como es el caso de Martín Cortés. Cfr., para esta etapa en que Felipe II viaja a los Países Bajos, G. Parker (1997), pp. 50-60.

¹⁰⁴ VP [XLV] (p. 263).

¹⁰⁵ J. Lara Garrido, (2000), p. 285.

¹⁰⁶ VP [IV] vv. 208-213 (p. 124).

Pero la consecuencia más importante se afirma en el soneto ya citado, «Atenta al gran rumor la musa mía», que viene a sancionar y «rectificar» lo que, todavía en el interior del ciclo de Galatea, Acuña esbozaba en las liras de «*Damón, ausente de Galatea*»: la anomalía estilística, el «juego de complejos (superioridad / inferioridad)» que comporta la dedicación a un sujeto poético amoroso «bajo» y «grosero» frente a la inclinación natural que debería seguir aquél que ha ofrecido su vida al «fiero Marte» y a la historia misma, vivida como protagonista. M. R. Gallo escribe que

in questa canzone ricompoiano i riferimenti fluviali («...cuando se alegraba / del Tesín y del Po las dos riberas / con verte», 21-23), il topos dell'umiltà («...la torpeza / de mi tan rudo verso y tan sin arte, 36-37) e l'antitesi Apollo / Marte, il primo dispensatore della poesia, il secondo identificato qui con lo stesso poeta-soldato («aquel sincero Marte, / digno de ser contigo alguna parte», 39-40). Ricorrendo alla topica sequenza in rima *historia-memoria-gloria*, il soggetto poematico contrappone gli eventi collettivi del passato alla sfera privata e attuale, ossia la scrittura epica a quella lirica¹⁰⁷.

La argumentación podría esquematizarse bajo esta tipología:

- a) Tesín / Skelt
- b) Galatea presente - Galatea armada con los atributos del Amor / Galatea ausente - Galatea armada con las fuerzas negativas que desata la ausencia
- c) Damón como Marte desnudo, sin armadura, en un escenario bucólico / Damón como Marte con su armadura y sus atributos en el campo de batalla
- d) Damón - Marte desnudo: «sincero» «tan rudo verso y tan sin arte» / Damón - Marte armado: «sincero» - «verdad» - voz «triste y estraña»: «falta el arte»¹⁰⁸

¹⁰⁷ M. R. Gallo, (2000), pp. 375-376.

¹⁰⁸ Sobre la *Venus victrix* o *Venus armata*, cf. E. Wind (1972), pp. 95-102. Ahí nos recuerda que «los muchos y famosos idilios del Renacimiento en los que la victoriosa Venus, habiendo doblegado al temible Marte por amor, es presentada jugando con su armadura, o permitiendo que sus cupidos y sus niños sátiros jueguen con ella, celebran esta esperanza de paz: que el Amor es más poderoso que la lucha; que el dios de la guerra es inferior en resistencia a la diosa de la gracia y la amabilidad» (p. 95). Sobre la representación de los amantes como Venus *armata* y Marte despojado de sus atributos y desnudo, como unión propicia de dos fuerzas cósmicas que engendran armonía», cf. las consideraciones de E. Panofsky (1989), pp. 220-22, y su conexión con la desnudez, identificada «con la sencillez, la sinceridad y la verdadera esencia de una cosa, por oposición al rebuscamiento, el engaño y las apariencias externas», partiendo del presupuesto de que «todas las cosas están *desnudas y abiertas a los ojos de Dios*», y de que «un *gumnós lógos* es un discurso directo y sincero» (pp. 212-213). Según Panofsky, la *Nuda veritas* aparece ya en Horacio (*Carmina*, I, 24, 7), «a pesar de que los escritores griegos, característicamente, imaginaban más bien a la Verdad con sencillez atuendo». Cf. E.

Ante estas oposiciones que vertebran la oda¹⁰⁹, Acuña expresa el que será un deseo o una aspiración que redunda en la «anomalía» de la adecuación vida / estilo que debería desprenderse de la expresión artística del soldado poeta: si Apolo le confiriera el arte de Orfeo¹¹⁰

H. Gombrich (1986), pp. 63-130, donde intenta interpretar el lienzo en el que se representa a Venus y a Marte dormido, remitiendo, con no demasiada convicción, a un pasaje del comentario al *Symposium* de Ficino, donde destaca el hecho de que Venus parece dominar y apaciguar a Marte, y que éste nunca logra dominar a Venus (pp. 104-119). En M. Ficino (1994, p. 108), leemos: «*Marte sigue a Venus y Venus no sigue a Marte*, puesto que la audacia es la esclava que acompaña al amor, y no el amor a la audacia. Porque los hombres no son seducidos por ser audaces, sino que muchas veces, porque son heridos por el amor, se vuelven muy audaces para afrontar intrépidamente cualquier peligro por el amado». En esta línea se sitúa la interpretación de P. N. Dunn (1974), pp. 127-162. De todas formas, sólo en algún aspecto logran estas aproximaciones de carácter tan genérico servirnos de *instrumenta* precisos para singularizar la plasmación de la complejidad del *topos* en Acuña, que, en todo caso, va a girar en torno a la causa material de la poesía, la palabra y su *ornatus*, o la verdad desnuda y sin arte ante la que aquél que profesa el oficio de las letras debe sentirse con voz triste y extraña, en un estado de alienación de la propia inclinación natural. El acarreo de materiales procedentes de repertorios sobre iconografía renacentista y barroca y su aplicación o ilustración mecánica en textos literarios del Siglo de Oro se ha convertido en una práctica cada vez más habitual, perjudicando en alto grado la aproximación al texto, ya que nada facilita más la tarea de volver opaca la transparencia de un texto que anotarlos profusamente y sin distinciones con *topoi* descontextualizados del método en el que se ha llevado a cabo su estudio, la lectura iconológica - iconográfica, rigurosa en sus métodos, en su bagaje de conocimientos, y en su aplicación, de la escuela de Warburg sobre materiales procedentes del ámbito de las artes plásticas.

¹⁰⁹ Como aduce S. Pérez-Abadín Barro (1995), p. 97, «el poema se asienta en una oposición temporal, que lleva aparejados un cambio de entorno y dos estados anímicos a los que se asocia la doble función de la naturaleza, como ámbito de la amada y como confidente capaz de salvar el obstáculo de la distancia».

¹¹⁰ La relación hipertextual, en la que la *Ode ad florem Gnidi* actúa como hipotexto sobre el que reescribe Acuña su particular relación contrastiva entre Marte desnudo y sincero con verso rudo / Marte armado y sincero con voz triste y extraña, es obvia desde distintos planos de focalización en el análisis. Es un proceso de reescritura muy distinto al que llevará a cabo, partiendo del mismo referente textual, en «*A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha*», VP [XCI] pp. 322-325. Cf. J. Romera Castillo (1981), pp. 143-161 y J. Mandrell (1993), pp. 17-34. Como apunta C. Lara Rallo (2006), p. 56, en su clarificación del corpus genettiano, «la hipertextualidad es la relación entre un texto, el hipertexto, y otro anterior, el hipotexto, del que éste deriva, ya sea por *transformación* o por *imitación*». El esquema que la autora nos propone en la p. 66, nos lleva a considerar la oda bucólica como una transformación por transposición, frente a la imitación satírica (*charge*) que aboca a una transformación de carácter paródico de la «lira contrahecha», aunque se tenga en cuenta que «la diferencia más importante entre imitación

jamás le ocuparía
 en claros hechos de la antigua historia,
 mas sólo cantaría,
 para inmortal memoria,
 el tiempo de mi pena y de mi gloria¹¹¹.

Así la evocación elegíaca de

La gloria que he perdido,
 hermosa Galatea, y el reposo,
 cuando, por ser vencido
 de extremo tan hermoso,
 llamado fui el pastor más venturoso¹¹²;

no es sino evocación contrastiva desde un plano estético del tiempo de la lírica frente a un tiempo de la épica, que se resuelve en imposibilidad de escritura, en «voz triste y estraña», «llanto doloroso», en «verdad», distinta a la del «Marte sincero» de la bucólica, pero «sin arte», pero «rudo» como expresión de la *humilitas* en el primer caso, y «triste» y «estraño», en el segundo, como *exemplum* de enajenación / inadecuación para afrontar una nueva vía estética en su poesía.

La rectificación de la «anomalía», prefigurada en el soneto «Atenta al gran rumor la musa mía», podría venir dada por su dedicación a la labor de traductor¹¹³,

y transformación radica en que, mientras la primera viene marcada por el hecho de que el autor se apropia del estilo del hipotexto, y éste es el que le dicta el hipertexto, la transformación se caracteriza porque el autor se apodera de un texto que o bien transforma de acuerdo a unos parámetros formales o semánticos, o bien transpone a otro estilo» (p. 67). El punto de referencia es, obviamente, G. Genette (1989).

¹¹¹ VP [CII] vv. 11-15 (p. 336)

¹¹² VP [CII] vv. 16-20 (p. 337). En el sentido que se definía la elegía en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (2002), pp. 209-228.

¹¹³ G. Caravaggi (1974), pp. 7-50, se refiere a la traducción de *Le Chevalier délibéré* como la «più celebre» de las que se hicieron de esta obra «della cultura cortese di Francia», y destaca que «al suo successo editoriale (almeno 7 edizioni in poco più di trant'anni), contribuì certo la predilezione manifestata dall'Imperatore per quell'opera». Y resalta el hecho de que «se anzi, come pare, le *Memorie* del fiammingo Van Male sono veritiere su questo punto (così ritiene il Menéndez y Pelayo, fra i primi), saremmo di fronte a un illustre caso di collaborazione letteraria: la prima traduzione fu cioè redatta dallo stesso Imperatore, che ne affidò poi la versificazione al suo poeta soldato». Como ya hemos apuntado anteriormente, citando los preliminares, la traducción se presenta como «romanzo cavalleresco e allegoria cristiana», condensando «una summa di esperienze morali, e como tale lo intende, nella dedica a Carlo V, il traduttore». Pero hay que prestar atención al hecho de que este preliminar «acquistano qualche importanza anche per la teoria della traduzione che vi compare, seppur in forma embrionale». Acuña expone «che all'atto pratico dovette presentarglisi ad ogni pagina e

en los que valores como la «historia» y la «memoria» como sujetos de escritura sustituirán de forma definitiva la extensión del *melos* erótico amatorio de las series de Silvia y Galatea, para disolverse en la celebración contenida de un amor conyugal, y, sobre todo, en la elevación de su canto al plano heroico¹¹⁴. Como aduce M. R. Gallo:

compendia la propria esperienza, essenzialmente artistica, in pochi termini». La dificultad del proceso de traducción se reagrupa en tres categorías centrales: a) lingüísticas; b) estilísticas y c) temáticas. Concluye Caravaggi que estas precisiones revelan sobre todo «una concezione attiva del tradurre, che non è un supino trasporre, bensì un vivificare secondo le equivalenze funzionali a disposizione nell'ambito della cultura e della lingua recipienti». En suma, «le scelte di Acuña sono orientate insomma, di volta in volta, dalla necessità di non sminuire l'efficienza dell'*exemplum* con travasi automatici; il traduttore collabora con l'autore, interpretandone soprattutto le intenzioni, pronto a sostituirse a lui quando si accorge che la diversa realtà culturale in cui egli deve operare esige degli adattamenti anche cospicui» (las citas en pp. 9-11). Caravaggi se refiere a los textos de Guillaume Van Male (1843), concretamente a la Epístola VI del 13 de enero de 1551; y a M. Menéndez Pelayo (1952), pp. 28-32. Cf., para los aspectos teóricos de cómo la historia literaria nos proporciona «ejercicios de traducción con diferentes grados de fidelidad o niveles de adaptación a la cultura receptora, oscilando desde la mera sujeción a un original más o menos canonizado hasta su superación como modelo, pasando por la adaptación», y el estudio de «algunas muestras en la literatura española, desde los orígenes mismos del castellano como lengua de cultura en el siglo XIII, con los traductores al servicio de Alfonso X», C. Moreno Hernández, (2005), pp. 23-44 (la cita en p. 23); y sobre las relaciones entre el texto original y su traducción en términos de «*adeguamento*», en cuanto «si orienterà verso il sistema d'origine», y de «*accettabilità*», en tanto que «si orienterà verso il sistema di destinazione», cf. M. Gallego Roca (1992), pp. 102-109 (la cita en pp. 108-109).

¹¹⁴ Nos adentramos aquí en el terreno que ha venido sirviendo como referente explícito e implícito en esa alternancia de estilos a la que Acuña recurre insistentemente: el estilo heroico, y por tanto, la épica, conexionada con la historia. Aquí debo remitirme al panorama que aborda en toda su complejidad cualesquiera de los aspectos que aquí pudieran atenderse, la *summa* que J. Lara Garrido traza en (1999). Entresaco los puntos que afectarían al transitar de Acuña por el género. El primero de ellos se desprende del debate sobre el poema heroico como «una de las esenciales cuestiones críticas del siglo XVI», dependiendo de «la interacción de dos elementos que con origen y entidad diferenciados se entrelazan en los argumentos cruzados de los aristotélicos estrictos (como A. Minturno y S. Speroni) y de los críticos que, sin desdecir de la autoridad de Aristóteles, defienden también las experimentaciones modernas (como -y es sintomático- los ferrarenses G. Giralaldi Cinzio y G. B. Nicolucci, conocido como Pigna). El primer elemento es la propia *Poética* aristotélica (traducida al latín por A. de Pazzi y ampliamente comentada, en 1548, por F. Robortello); el segundo, el éxito multiplicado del *Furioso*», con lo que se produce el conflicto entre las reglas de la perfecta formulación épica con la estructura anómala e irregular del romance caballeresco (pp. 32-33). Esta «cuestión crítica» se transpondrá a la épica española del Siglo de Oro, que se originará en gran medida en lo que M. Chevalier

Nella realtà, il poeta Acuña –che non va, ovviamente, confuso con la voce che parla nelle singoli composizioni– non disdegnò i «claros hechos de la antigua historia» e dedicò la sua penna di «traduttore entusiasta» agli ideali cavallereschi di Boiardo e di Olivier de la Marche, in cui la fedeltà al testo originale lascia spazio, qua e là, a personali rielaborazioni, attraverso il duplice procedimento della condensazione e dell'amplificazione, oppure attinge dalle *Metamorfosi* di Ovidio le figure di Ulisse e Aiace Telamónio, per rappresentare «dos modelos opuestos de soldado: el fuerte, que todo lo fia del poder de su brazo, y el astuto y prudente», rivitalizzando in ambito rinascimentale l'antica contesa fra le armi e le lettere¹¹⁵.

2.- La segunda remoción axiológica se desprende de las nuevas condiciones técnicas de la guerra, tal como ya ha quedado previamente expuesto, ya que «frente a la epifanía del caballero cuya preeminencia física era signo de la social, una nueva estética militar se pone al servicio del orden como principio constitutivo del

calificó de «empuje del nacionalismo español en el siglo XVI», que se alimenta de los triunfos europeos de Carlos V y de la conquista de América. Como aduce J. Lara Garrido, «tal perspectiva implica un conjunto de ideas sobre la gloria y la fama moldeadas sobre la historiografía latina, aplicables tanto al acontecer inmediato como a los fundamentos de una comunidad política que quiere adquirir conciencia de continuidad en el presente para exaltar las figuras del grupo protonacional. Y éstas ideas se incardinan a la imagen del poema épico nacional que debe significar un trasunto paralelo a lo que la *Eneida* representó para la Roma de Augusto, proyectándose al tiempo en la aspiración del poeta de llegar a ser un nuevo Virgilio» (pp. 39-40), tal como hemos comprobado en algunos de los versos citados de Acuña, tanto en su rechazo como en su declaración del «nuevo canto» identificable con la vena épica. Pero todo esto repercute en la épica española «bajo el permanente torcedor de un modo de asimilación del poema clásico como el emprendido por Boiardo y Ariosto, cuya huella no dejará de prender en los dos poemas que más parecen aproximarse a ese ideal: *Os Lusíadas* de Camoens y *La Araucana* de Ercilla. Configurando, al tiempo, un diseño programático para el que sigue estando presente el *Laberinto* de Juan de Mena en tanto que forma de sustituir el héroe único por una colectividad» (p. 40), entendida como «las acciones heroicas de la comunidad nacional», es decir, como «una programática identidad de fines entre historia y *epos*» (p. 41). Y, en cierto modo, Acuña, desde algunos de sus sonetos a algunas de sus traducciones de los clásicos, pasando por las de *El caballero determinado* y por los inacabados cantos del *Enamorado*, puede ofrecer, como ocurrirá con Herrera, «un magnífico ejemplo de la pluralidad de intereses y modos del discurso épico que se cruzan con el poema nacional» (p. 40). La referencia a M. Chevalier procede de *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966, p. 111.

¹¹⁵ M. R. Gallo (2000), pp. 376-377. La cita en castellano corresponde al texto de R. Mateo Mateo (1983-1984), p. 75.

ejército moderno¹¹⁶». La guerra «cambia de rostro y la acción pierde su unilateral positividad. El estruendo de la artillería y el humo de los arcabuces, signos del infierno, envuelven bajo la capa de un azar multiplicado –estigma de las armas de fuego– a la heroicidad individual. Y la sangre o la cicatriz son vértice de nuevas constelaciones metafóricas y valores simbólicos»¹¹⁷.

Este punto en concreto va a adquirir especial relevancia en la intervención de Áyax en su contienda con Ulises, y debe ser proyectado, como voluntad del propio poeta, al ámbito de la guerra tal como Acuña había tenido ocasión de comprobar por propia experiencia. Pero no abundaré más en este aspecto que ya hemos revisado siguiendo la lectura de M. Rubio Árquez al tratar esta composición.

¹¹⁶ J. Lara Garrido, (2000). Cf. J. M. Alegre Peyrón (2000), pp. 11-34.

¹¹⁷ J. Lara Garrido (2000), pp. 285-286. Cf., el amplio recorrido, desde la literatura del siglo XV hasta Gracián, que realiza G. Caravaggi (2000), pp. 111-130, sobre «la fama di cui godevano i prodotti dell'industria bellica di Milano», y el especial estímulo que ejerció sobre los escritores españoles la industria de la «fabbrica delle armi»; y en el mismo volumen colectivo, para esta segunda remoción axiológica, son de obligada referencia los trabajos de P. Pissavino (2000), pp. 131-149, donde se propone investigar e ilustrar «quale valenza abbia assunto la riflessione sulla dimensione militare nell'ambito delle scritture politiche elaborate nella Lombardia tra Cinque e Seicento, e, più, in generale, se in qual modo queste possano aver concorso alla costituzione di peculiari immagini della politica» (p. 131); las consideraciones sobre «Il decennio del dubbio (1535-1545)» que expone M. Rizzo (2000), pp. 151-194, en concreto 163-167; la propuesta de D. Maffi (2000), pp. 195-245, quien parte de la premisa de que «manca a tutt'oggi uno studio sulla struttura e le competenze dell'alto comando spagnolo dell'esercito di Lombardia. Nonostante l'importanza strategica determinante dello Stato -quale punto focale della cosiddetta strada spagnola verso le Fiandre, come centro di addestramento dei *tercios* di reclute provenientes dalla Spagna, nonché serbatoio per il reclutamento di soldati per le guerre della Monarchia-» (p. 195), cuestión sobre la que intenta «di fare un po' di luce»; el ilustrativo ensayo sobre las autobiografías de soldados escritas entre 1603 y 1646, soldados ya nacidos en el reinado de Felipe II, a los que les tocará transitar por «le incertezze e la tranquillità solo apparente del regno di Filippo III, epoca determinante per la cultura letteraria spagnola, e assistendo alla rovina del paese nel periodo successivo, l'età dei *privados*» (p. 407), debido a A. Cassol (2000), pp. 407-423; y el de M. C. Giannini (2000), pp. 483-515, además del de J. Sepúlveda (2000), pp. 461-481, esencial para el entendimiento de algunos de los puntos que aquí se tocan, como pueda ser su estudio pormenorizado de las características técnicas de la construcción y empleo de cañones y proyectiles, de los principales problemas relacionados con el tiro, las pólvoras, etc.

4. CONCLUSIÓN

Son estos factores que conforman el nuevo *humanismo militar* los que explican la comunidad vivencial y la comunicación, ya oral ya escrita, entre los escritores-soldados y los soldados-escritores españoles para los que la Italia del Renacimiento, y en especial, las campañas de Lombardía, Sicilia y Nápoles a partir de 1535, constituyeron un auténtico *crisol*. Y esto va a exigir «un acercamiento de distinto calado al que nos permiten contemplar otras fuentes literarias, desde las que se ha reconstruido "la ideología militar castellana, con sus imágenes, sus mitos y su sistema de valores"»¹¹⁸, a lo que podríamos añadir toda esa «fabulación anecdótica» que se teje en torno a las relaciones que se establecieron entre estos poetas-soldados¹¹⁹. Y aquí es donde el texto poético, despojado de las discusiones con las que he ejemplificado la polémica de la autoría del epigrama atribuido a / escrito por Garcilaso, deviene «instrumento privilegiado para una historia que «fija su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones», centrándose en la variabilidad con que los sujetos que conforman un grupo construyen «un ser-percibido, constitutivo de su identidad». En el imaginario poético alcanza su densidad máxima «la noción de representación», porque con permanentes ajustes y desajustes dialécticos exhibe tanto la «presencia» como la «ausencia».¹²⁰

Sólo así podrá ser entendida la particular sujeción de Acuña a las armas y a la poesía, en un equilibrio inestable, pero en el que ambos «extremos» son sustanciales para la conformación de su mundo poético, animado además por la extensión que supone una vida de cortesanía renacentista, que reviste al poeta-soldado de poeta-pastor a la vez que de soldado-pastor¹²¹, ya que la guerra aparece

¹¹⁸ J. Lara Garrido (1984), pp 287, pág. 287, donde se cita a R. Puddu (1984), pág. 9.

¹¹⁹ Obviamente nos encontramos en la estela abonada por acercamientos previos como los que están presentes en las breves notas y la selección de poemas que realiza J. M. de Cossío (1935), pp. 70-97, o en el panorama escueto que de Acuña nos aporta (1951), pp. 524-530, sin olvidar los elogios retóricos del prólogo y la selección de poemas llevadas a cabo por L. Rosales y L. F. Vivanco (1941), pp. 43-50, selección que recogerá sin modificaciones F. C. Sáinz de Robles (1946), pp. 685-688. Una estela que aún permanecía viva en A. Gallego Morell (1970), pp. 3-30.

¹²⁰ J. Lara Garrido (2000), pp. 287-288, donde el autor remite a R. Chartier (1995²), pp. 57-59. Cf. las pp. que dedica H. White (1992) al valor de la narrativa en la representación de la realidad (17-40), y a la historiografía del antihumanismo en M. Foucault (1968), pp. 123-154.

¹²¹ Cf. D. Schnabel (1996), págs. 149-213. De los datos biográficos, la autora deduce que «Acuña es casi una figura tópica, encarnación del ideal renacentista. Al igual que Garcilaso y otros poetas del primer siglo áureo, fue soldado, cortesano y escritor erudito. Participó en la intensa actividad política de su época y parece haber desempeñado una posición respetable en el ejército imperial y en la corte. Como individuo permanece desconocido, ya que no tenemos detalles de su vida privada. Sería un error buscar en los

pertinazmente como punto de referencia en el interior de las composiciones bucólicas. Y sólo así podrá ser entendida la lógica interna que le llevó a poner en coplas castellanas un libro que representaría el antiguo código caballeresco, pero con un prefacio en el que Acuña da claras muestras de la transformación de su mundo, ya que, en consonancia con las preocupaciones del promotor de la traducción, el propio Carlos V, el soldado poeta pasa a ser el prototipo del «caballero cristiano que lucha contra las pasiones y los vicios y que al final se rinde ante la muerte», idea fácilmente aplicable al príncipe del renacimiento, «pues la actividad militar y política del mismo suministra los elementos necesarios para su concreción».¹²² Y aquí F. Checa Cremades ejemplifica con una pasaje de la dedicatoria de Hernando de Acuña a su traducción, que yo citaré por el original y con mayor extensión,

No sé qual es mayor determinación, o la d'el Cavallero Determinado (de quien este libro trata) en sus combates, o la mía en dirigir a V. M. la traducción que d'él hize. Porque tan pequeño servicio trae consigo tanta desproporción que temo sea juzgada por temeraria mi buena voluntad. Pues tendrán color para decir que trabajo tan liviano como éste (aunque ha sido alguno) no tiene fuerça para venirse a poner delante de tanta grandeça. Mas dos cosas me animaron principalmente a publicar esta obra debaxo d'el nombre de V.M. La una, parecerme que por ser tan llena de doctrina christiana y militar, por razón le es debido el favor de V. M. como d'el príncipe d'el mundo, en quien estas dos virtudes más enteramente se hallan. La otra, conocer que hago a mi nación muy buena obra en comunicarle ésta que es de tanta utilidad cuanta sé que hallarán los que atentamente la leyeren. Este libro se hizo en lengua francesa tan bien ordenado que no sólo muestra el auctor tener gran juicio mas haber leído muchos y grandes auctores. Su intento fue tratar la guerra en que vivimos desde nuestro nacimiento hasta la muerte, tocando los pasos por donde van los hombres o, por mejor decir, por donde los llevan sus desórdenes. Y así, figurándonos los combates corporales, nos pone los spirituales tan delante de nuestros ojos quanto sería razón que siempre losuviésemos¹²³.

textos poéticos una biografía sentimental del poeta, como intentan hacer muchos estudiosos de Acuña; aunque, como veremos, los textos pastoriles encierran datos que permiten establecer una estrecha relación entre el personaje poético y la vida del cortesano Acuña» (la cita en pág. 153).

¹²² F. Checa Cremades (1987), págs. 270-271, aunque la idea que expone procede de las que expusiera J. A. Maravall (1958). Cf. M. Boreas Martínez (2004), págs. 9-35.

¹²³ H. de Acuña, *El caballero determinado*, f. 3-3v. Cito por el ejemplar de la B.N.E. R/8109. Nos encontramos ya con el concepto barroco de *peregrinatio vitae* y la alegorización cristiana del *homo viator* cuya patria natural es la entrega a Dios tras haber superado los escollos y engaños de la vida terrenal. Cf., como modélicos estudios en este sentido, ya que cimentan y aportan los *instrumenta* para un análisis desde esta perspectiva, de J. Hahn (1973) y de C. Spicq (1977), a los que doy especial importancia en G. Cabello Porras (1987). Para el

para luego explicar cómo incluso las láminas que ilustraron su edición serían la «fuente directa para toda una parte del túmulo de Carlos V en Valladolid»¹²⁴. De soldado nómada, siempre de batalla en batalla, a través de caminos, regiones y lenguas distintas, el poeta pasa a prefigurar al barroco peregrino andante, que declara la trascendencia de sus pasos humanos y su conversión, en un tránsito espiritual¹²⁵.

Y sólo así cobra sentido la presencia de un epigrama firmado por Garcilaso, como modelo de vida y de compromiso militar, de poeta que supo convertir su experiencia bélica en motivo poético, y como modelo literario, en tanto que gran

pensamiento religioso y la doctrina cristiana en el humanismo reformista, y especialmente, el *Manual del caballero cristiano*, cfr. A. Rallo Gruss (2003), pp. 157-169.

¹²⁴ F. Checa Cremades (1987), pp. 271-273, con un apéndice en el que se reproducen las láminas de *El caballero determinado*. Cf. ahora, para el significado último de programas funerarios que acaban plasmándose en túmulos efímeros cuyo sentido final, más que proclamar el vencimiento del Príncipe por la Muerte, es el de proyectar su supervivencia a través de la Fama y de la Historia, M. J. Redondo Carter (1987). Cf. G. Cabello Porras, «Túmulos y sepulcros: del lamento retórico al llanto por la pérdida de la "mitad del alma mía"» (2004b), pp. 257-284, y las precisiones de J. Lara Garrido (2001).

¹²⁵ Cf. G. Cabello Porras (2004a), pp. 417-434. Al igual que Petrarca, crea el *mito* de Laura, «attraverso il quale soltanto sarà possibile legare e liberare in arte il tema che duole e brucia: quello della morte, e, dietro, tutti gli altri: del tempo, della fuggevolezza, della vanità di tutto, delle illusioni e speranze sparenti in dolore», tal como aduce A. Noferi (1962), p. 7. Acuña creará un universo literario, basado en la *imitatio*, en la variedad genérica y métrica, en la transformación de los niveles estilísticos poéticos, a fin de dar cabida o liberar los temas que Noferi estudia en el *Canzoniere* de Petrarca, mediando ya la constitución del petrarquismo en un código de comportamiento amoroso, moral y literario, que A. Quondam (1974), p. 212, a la pregunta retórica de «¿en qué sentido puede ser utilizada la noción de petrarquismo?», responde en términos concluyentes: «In prima istanza nelle sue dimensioni di produzioni di testi che nel momento stesso del loro emergere chiamano in causa la presenza del modello; e di un tipo particolare di modello, che non consente ne deviazioni ne trasformazioni, e che neppure sopporta la pratica dell'*aemulatio*, peraltro contemplata dalla disciplina umanistica dell'*imitazione*. Il modello non è soltanto unico, ma totale e soprattutto egemone: l'esperienza della scrittura, nei suoi confronti, può realizzarsi soltanto entro gli opposti, ma organici, poi della mimesi e della mascheratura. E ciò si determina perche l'*imitazione* non è certo un gesto spontaneo, ma passa attraverso la mediazione teorica e pratica del Bembo: la proposta del modelo-Petrarca si trasforma pertanto in codificazione di uno specifico *sistema linguistico*, rigidamente *normativo* e *selettivo*». Y a ello deberá añadirse la interposición «mediatizadora» de la conversión en referente macrotextual de las obras de Garcilaso y de Boscán en la edición de 1543. Cf. A. J. Cruz (1988), e I. Navarrete (1997), además de la recepción de un petrarquismo cinquecentesco, en buena medida a través de antologías. Cf. L. Baldacci (1974) y M. L. Cerrón Puga (1999).

clásico de la modernidad de la poesía áurea, cuyos versos pasan a ser constitutivos de la identidad del Acuña poeta y soldado, trascendido en caballero cristiano. Y es que el Garcilaso de sus años jóvenes se ha convertido en el Garcilaso de Boscán, inserto en una estructura macrotextual cuya lectura sin duda desplazó su atención hacia el poeta editor a la hora de reestablecer el proceso poético petrarquista, cuyos núcleos axiales se resumían, en palabras de M. Santagata, en dos componentes, el narrativo y el didáctico¹²⁶, y en el recurso para la *dispositio in ordine* de las rimas a un movimiento «di peccato, pentimento e redenzione»¹²⁷.

Y para el entendimiento de este tránsito en el que desde la *imitatio vitae* se pasa a la *imitatio* poética, desplazando el eje desde la propia obra de Garcilaso hacia la *dispositio* que da a las suyas el editor de Garcilaso, Boscán, una estructura trimembre capaz de albergar en forma análoga su «vario» estilo, como ya anunciaba al comienzo del presente estudio, se hace necesario un proceso de desmontaje de la *princeps*, a fin de atisbar cierta lógica, coherencia, algún hilo conductor en el caos del que adolece el impreso de 1591¹²⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, E.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- BALDACCI, L.: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana Editrice, Padua, 1974.
- BRAUDEL, F.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, I-II, Fondo de Cultura Económica, México, 1976².
- BEARDSLEY, T. S.: Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburgh: Pennsylvania, 1970.
- BORES MARTÍNEZ, M.: «La representación de la muerte en *El caballero determinado* de Hernando de Acuña», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 3 (2004), pp. 9-35.
- CABELLO PORRAS, G.: «El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumariación ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura», *Analecta Malacitana*, X, 1 (1987), pp. 81-106, y X, 2 (1987), pp. 273-318
- «Tradición clásica y acción dramática en *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina», *Ensayos sobre tradición clásica y petrarchismo en el Siglo de Oro*, Universidad de Almería, Almería, 1995, pp. 111-178.
- y J. CAMPOS DAROCA, «La elegía III de Barahona de Soto. El ámbito fluvial como encrucijada genérica», en J. Lara Garrido, ed., *De saber poético y verso*

¹²⁶ M. Santagata (1979), p. 127.

¹²⁷ M. Santagata (1979), pp. 162-163

¹²⁸ Tarea que llevaré a cabo en G. Cabello Porras (2008, en prensa).

- peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga (Anejo XLIII de *Analecta Malacitana*), Málaga, 2002, pp. 209-228.
- y J. CAMPOS DAROCA, eds., *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Universidad de Málaga, Málaga – Almería, 2002.
- *Barroco y Cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, Málaga, 2004a.
- *Dinámica de la pasión barroca*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, Málaga, 2004b.
- «Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana*, XXX, 2 (2007), pp. 395-444.
- «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña: la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado», en G. Cabello Porras y S. Pérez-Abadín Barro, eds., *Hernando de Acuña*, Málaga, Universidad de Málaga, (2008, en prensa).
- CARAVAGGI, G.: «Libros y poetas de España en Lombardía durante el Siglo de Oro», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, XXIV (1995), pp. 19-35.
- : «Un traduttore entusiasta: Don Hernando de Acuña (*Algunos cantos...de Orlando enamorado*)», *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* (Pisa), 25 (1974), pp. 7-50.
- : «"Los arneses de Milán". Trasmissione di un'immagine topica», en AA. VV., *La espada y la pluma* (2002). *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, (2000), pp. 111-130.
- CASSOL, A.: «Tra storia e letteratura: le autobiografie dei soldati spagnoli del Siglo de Oro», en AA. VV., *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), pp. 407-423.
- CASTIGLIONE, B.: *El cortesano*, ed. M. Pozzi, traducción de J. Boscán, Cátedra, Madrid, 1994.
- CERRÓN PUGA, M. L.: «Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime* (Libri I-XI)», *Crítica del texto*, II, 1 (1999), pp. 249-290.
- CHARTIER, R.: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1995².
- CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- CHEVALIER, M.: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.
- CICERON: *L'amitié / Laelius de Amicitia*, ed. R. Combès, Les Belles Lettres, París, 1971
- CLAVERÍA, C.: «*Le Chevalier délibéré*» de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI, Institución Fernando el Católico / CSIC, Zaragoza, 1950, pp. 73-148.

- ed. *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, PPU, Barcelona, 1993²,
- ed. Juan Boscán, *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1999.
- COLÓN CALDERÓN, I.: «Retratos y autorretratos de Miguel de Cervantes: En torno al prólogo de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes», en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, eds. (2002), pp. 231-246.
- COSSÍO, J. M. DE.: «Imperio y Milicia», *Cruz y Raya*, 22 (1935), pp. 70-97.
- «Las formas y el espíritu italianos en la poesía española: Hernando de Acuña», en *Historia General de las literaturas hispánicas. II. Pre-Renacimiento y Renacimiento*, Barna, Barcelona, 1951, pp. 524-530.
- *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid (1952).
- CRAWFORD, J. P. W., «Notes on the poetry of Hernando de Acuña», *The Romanic Review*, VII (1916).
- CRUZ, A. J.: *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, John Benjamins, Amsterdam:Philadelphia, 1988.
- CURTIUS, E. R.: «Héroes y soberanos», *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 242-261
- DI PINTO, M.: «Introduzione» a Garcilaso de la Vega, *Le Egloghe*, Giulio Einaudi, Turín, 1992.
- DÍAZ LARIOS, L. F.: ed. H. de Acuña, *Varias poesías*, Cátedra, Madrid, 1982.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIX (enero-diciembre 1993), pp. 53-85.
- DUNN P. N.: «La oda de Garcilaso *A la flor de Gnido*. Comentario a algunos temas e ideas del Renacimiento», en E. L. Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 127-162.
- EGIDO, A.: «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 56-84
- ELTON, G. R.: *La Europa de la Reforma 1517-1559*, Siglo XXI, Madrid, 1987⁶.
- ÉTIENVRE, J., ed.: *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, Université Paris-Sorbonne, París, 2004.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M.: «Introducción» a Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 46-82.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S.: *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Frankfurt am Main, 2006.
- FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992.
- FICINO, M.: *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, trad. de R. de la Villa Ardura, Madrid, tecnos, 1994³.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1968.

- FOURNES, G.: *L'univers de la chevalerie en Castille à la fin du Moyen Age et au début des temps modernes (1369-1556)*, Messene, París, 2000.
- GALLO, M. R.: «Le modalità di scrittura di un poeta soldato: Hernando de Acuña», en AA. VV., *La espada y la pluma* (2002). *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca* [2000], pp. 369-384.
- GALLEGO MORELL, A.: «La escuela de Garcilaso», *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Istmo, Madrid, 1970, pp. 3-30.
— *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972².
- GALLEGO ROCA M.: «La teoría del polisistema e gli studi sulla traduzione», *Baldus*, III, 2 (1992), pp. 102-109.
- GARCÍA GALIANO, A.: *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger-Universidad de Deusto, Kassel, 1992.
- GARGANO, A.: «La 'doppia gloria' di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)», en AA. VV., *La espada y la pluma* (2002). *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, (2000), pp. 347-360.
- GARROTE BERNAL, G.: «La poesía amorosa de Vicente Espinel como cancionero petrarquista», en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, (1993), I, pp. 331-348.
—, «Estudio preliminar» a V. Espinel, *Obras Completas. II. Diversas rimas*, Diputación de Málaga, Málaga, 2001, pp. 7-395.
— «Introducción» a V. Espinel, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, pp. IX-CIII.
- GENETTE, G.: *Seuils*, Seuil, París, 1987.
— *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GIANNINI, M. C.: «Pratica delle armi e istruzione militare: Cristóbal Lechuga ufficiale e scrittore nella Milano d'inizio Seicento», en AA. VV., *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), pp. 483-515.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. G.: *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
- GOMBRICH E. H.: «Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 63-130.
- GREEN, O.: *España y la tradición occidental*, IV, Gredos, Madrid, 1969.
- GUTIÉRREZ, J.: *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975.
- HAHN, J.: *The Origins of the Baroque Concept of «peregrinatio»*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- HALE J. R.: *Guerra y sociedad en la Europa del Renacimiento 1450-1620*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1990.
- HERRERA, F. DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2001.
- HIMELBLAU, J.: «A Further Contribution to the Sources of Acuña's Sonnets», *The Romanic Review*, LVIII (1967), pp. 173-182.

- HOMERO: *Iliada*, ed. de A. López Eire, Cátedra, Madrid, 1993³.
- , *Odisea*, ed. de M. Fernández-Galiano, Gredos, Madrid, 1982.
- HORACIO: *The Odes and Epodes*, ed. C. E. Bennett, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge: Massachusetts-Londres, 1988.
- KOHUT, K.: *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, CSIC, Madrid, 1973.
- LABANDEIRA, A.: ed. Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, Fundación Universitaria Española, 1981.
- LARA GARRIDO, J.: «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel», en AA. VV., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Málaga, 1979, págs. 17-30.
- «Confluencia de estructuras y sumarización de funciones en el diálogo renacentista (un estudio sobre los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez de Alba)», *Analecta Malacitana*, III, 2 (1980), pp. 185-241
- «Sobre la validez de las claves bucólicas (examen de algunos ejemplos)», *Analecta Malacitana*, IV, 2 (1981), pp. 393-400.
- y G. GARROTE BERNAL, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, I, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1993, pp. 319-330.
- «Autobiografía y cancionero: Vicente Espinel», *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, 1997, pp. 178-182.
- *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1999.
- «“Palma de Marte” y “lauro de Apolo”: la poesía del “oficio militar” en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en AA. VV., *La espada y la pluma* (2002). *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca* (2000), pp. 281-346.
- «*Si naciera sembrada la hermosura*: discurso del afecto y retórica del dolor en la silva elegíaca de Calderón “Dedicada a doña María de Zapata”», en A. Egido, ed., *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 75-104.
- *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga (Anejo XLIII de *Analecta Malacitana*), Málaga, 2002.
- Anotaciones a E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, Universidad de Málaga, Málaga, 2006.
- LARA RALLO, C.: *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Universidad de Málaga, Málaga, 2006.
- LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, III, Gredos, Madrid, 1968.
- LÁZARO CARRETER, F.: «La *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso», en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, pp. 109-128.

- LÓPEZ BUENO, B., ed., *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006.
- LÓPEZ EIRE, A.: «Introducción» a Homero, *Ilíada*, Cátedra, Madrid, 1993³, pp. 9-31.
- LÓPEZ SUÁREZ, M.: «Il paratesto come spazio dialogico nei libri di lirica spagnola (secolo XVI)», *Paratesto*, 1 (2004), pp. 71-97.
- LUTZ, H.: *Reforma y Contrarreforma*, Alianza, Madrid, 1994.
- MAFFI, D.: «Potere, carriere e onore nell'esercito di Lombardia: 1630-1660», en AA. VV., *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), pp. 195-245.
- MANN, N.: «Introducción» a F. Petrarca, *Cancionero I*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARAVALL, J.: «La visión utópica del Imperio de Carlos V», en *Carlos V. Homenaje de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1958.
- *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Siglo XXI, Madrid, 1982.
- «Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista», en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986.
- *Antiguos y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986².
- MATEO MATEO, R.: «Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña», *Castilla*, 6-7 (1983-1984), pp. 73-100.
- MAURER, C.: «Un monarca, un imperio y una espada. Juan Latino y el soneto de Hernando de Acuña sobre Lepanto», *Hispanic Review*, 61 (1993), pp. 35-51.
- MACKENNEY, R.: *La Europa del siglo XVI. Expansión y conflicto*, Akal, Madrid, 1996.
- MANDRELL, J.: «Alchemical Transformations, anxious Revisions: Garcilaso's *Canción V: Oda ad florem Gnidi* and Hernando de Acuña's *A un buen caballero y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha*», *Crítica Hispánica*, XV (1993), pp. 17-34.
- MELE, E.: «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», publicado parcialmente en *Revista Castellana*, 20-21 (1917), y completamente en *Bulletin Hispanique*, XXV (1923), pp. 108-148 y 361-370, y XXVI (1924), pp. 35-51, por donde cito.
- MENÉNDEZ PELAYO M.: «Acuña, Hernando de», *Biblioteca de Traductores Españoles*, I, Aldus / CSIC, Santander, 1952, pp. 28-32.
- MORELLI, G.: *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Università degli Studi di Parma-Studium Parmense Editrice, Parma, 1976.
- «Esperienze letterarie di Alfonso D'Avalos, governatore di Milano», en G. Caravaggi, ed., *«Cancioneros» spagnoli a Milano*, Nuova Italia, Florencia, 1989, pp. 233-259.

- «Hernando de Acuña e Alfonso d'Avalos, governatore di Milano», en AA. VV., *La espada y la pluma* (2002), 2000.
- MORENO HERNÁNDEZ, C.: «La historia literaria como instrumento documental para el traductor», en C. Gonzalo García y V. García Yebra, eds., *Manual de documentación para la traducción literaria*, Arco / Libros, Madrid, 2005, pp. 23-44
- MORROS, B.: ed. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelona, 1995.
- NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Gredos, Madrid, 1997.
- NOFERI, A.: *L'esperienza poetica del Petrarca*, Felice Le Monnier, Florencia, 1962.
- OROBITG, C.: *Garcilaso et la mélancolie*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1997.
- OROZCO DÍAZ, E.: *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, Málaga, 2006.
- OVIDIO.: *Metamorfosis* I-III; ed. A. Ruiz de Elvira y B. Segura Ramos, CSIC, Madrid, 1988.
- PALLÍ BONET J.: *Homero en España*, Universidad: Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 1953.
- PANOFKY E.: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1989.
- PARKER, G.: *Felipe II*, Alianza, Madrid, 1997
- PASCUAL BAREA, J.: «El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario», en J. Pascual Barea, J. M. Maestre, L. Charlo Brea, eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, III, 3, Laberinto, Madrid, 2002, pp. 1049-1096.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, S.: *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995
- *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.
- PÉREZ PRIEGO, M. A.: «Introducción» a Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003.
- PETRARCA, F.: *Obras. I. Prosa*, al cuidado de F. Rico; textos, prólogo y notas de P. M. Cátedra, J. M. Tatjer y C. Yarza, Alfaguara, Madrid, 1978.
- *Cancionero I-II*, preliminares, traducción y notas de J. Cortines, texto italiano establecido por G. Contini, estudio introductorio de N. Mann, Cátedra, Madrid, 1984.
- PISSAVINO, P.: «Il capitano neoplatonico», en AA. VV.: *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), pp. 131-149.
- PITOLLET, C.: «Sur la mort de Garcilaso au Muy, en Provence», *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 129-150.

- PIZZOLATO L.: *La idea de la amistad en la Antigüedad clásica y cristiana*, Muchnik, Barcelona, 1996.
- PRIETO, A.: *La poesía del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Cátedra, Madrid, 1984
 — *La poesía del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Cátedra, Madrid, 1987.
 — «Nota a una égloga de Acuña», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, III, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 95-99.
 — *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.
- POZZI, M.: «Introducción» a B. Castiglione (1994), pp. 9-86.
- PUDDU, R.: *El soldado gentilhombre*, Argos Vergara, Barcelona, 1984.
- QUONDAM, A.: *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni, Roma, 1974.
- RALLO GRUSS, A.: *Erasmus y la prosa renacentista española*, Laberinto, Madrid, 2003.
- REDONDO CARTER, M. J.: *El sepulcro en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- RIGOLOT, F.: *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Droz, Ginebra, 1977.
- RIVERS, E. L., ed. Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Castalia, Madrid, 1981.
- RIZZO, M.: «Prosperità economica, prestigio politico e rilevanza strategica. Sull'immagine del Milanese nel XVI secolo», en AA. VV., *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), pp. 151-194.
- RICO, F.: «"Rime sparse", "Rerum vulgarium fragmenta": para el título y el primer soneto del «Canzoniere», *Medioevo Romano*, III (1976), pp. 101-138.
- RODRÍGUEZ VELASCO J. D.: *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- ROMERA CASTILLO, J.: «Hernando de Acuña: La lira de Garcilaso contrahecha», *Castilla* (Univ. de Valladolid), 2-3 (1981), pp. 143-161.
- ROSALES, L.: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966 [reimpr. *Obras completas. III. Estudios sobre el Barroco*, Trotta, Madrid, 1997].
- Y VIVANCO L. F.: *Poesía heroica del Imperio*, I, Editora Nacional, Madrid, 1941, pp. 43-50.
- ROZAS, J. M.: «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogos amorosos del Siglo de Oro», *Homenajes*, I (1954), pp. 57-75.
- RUBIO GONZÁLEZ, L.: «Introducción. Don Hernando de Acuña: De su vida y su obra poética», a *Poesías de Hernando de Acuña*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1981, pp. 9-60.
- RUBIO ÁRQUEZ, M.: «"La contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles", de Hernando de Acuña: fuentes, motivos, significación», en

- AA. VV., *La espada y la pluma* (2002). *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca* [2000], pp. 385-406.
- RUSSELL P. E.: «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV», *Temas de «La Celestina» y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 207-240.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C.: *Historia y Antología de la Poesía Castellana (Del siglo XII al XX)*, I, Aguilar, Madrid, 1946, pp. 685-688.
- SANCHEZ J. P., ed: *L'univers de la chevalerie en Castille. Fin du moyen âge-début des temps modernes*, Éditions du Temps, París, 2000.
- SÁNCHEZ MONTES, J.: *Franceses, protestantes, turcos. Los españoles ante la política internacional de Carlos V*, ed. facsímil de la de 1951 con introducción de J. L. Castellano, Universidad de Granada, Granada, 1995.
- SANDOVAL, P. DE: *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, II, ed. C. Carlos Serrano, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1956
- SANTAGATA, M.: de *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padua, Liviana, 1989
- *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Boloña, 1992.
- SCHNABEL, D.: «El pastor cortesano: Hernando de Acuña», *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Reichenberger, Kassel, 1996, pp. 149-213.
- SCHULTE, H.: *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, Wilhelm Fink Verlag, Múnich, 1969.
- SCHWARTZ LERNER, L.: «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en L. Schwartz Lerner e I. Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, 1984, pp. 323-325.
- «Pasión y desengaño: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón*, 56 (1992), pp. 21-39.
- SEBOLD, R. P.: «Hernando de Acuña: su poética y su “sabrosa historia del alma”», *Revista de Literatura*, LXVIII, 135 (enero – junio 2006), pp. 77-99.
- SENBRE, R.: *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998².
- SEPÚLVEDA, J.: «Diálogo y ciencia militar en la *Plática manual de artillería* de Luis Collado», en AA. VV., *Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997* (2000), págs. 461-481.
- SKINNER, Q.: *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- SPICQ, C.: *Vida cristiana y peregrinación según el Nuevo Testamento*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977.
- SHAKESPEARE, W.: *The Sonets/Sonetos de amo*, texto crítico y traducción de texto de A. García Calvo, Barcelona, Anagrama, 1974 (utilizo la edición de 1992).

- VALERIO MÁXIMO: , *Hechos y dichos memorables*, ed. de S. López Moreda, M. L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez, Gredos, Madrid, 2003.
- VAN MALE, G. : *Lettres sur la vie intérieure de l'Empereur Charles-Quint. Ecrites par Guillaume Van male, gentilhomme de sa chambre, publiées pour la première fois par le baron Reiffenberg*, Bruselas, 1843.
- VAQUERO SERRANO, M. C.: *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.
- VERRIER, F.: *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, París, 1997.
- WHITE, H.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WILLIAMSEN, G.: «Hernando de Acuña y la teoría poética renacentista», en J. Amor Vázquez, G. Ribbans y D. A. Kossoff, eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, II, Istmo, Madrid, 1985, pp. 741-750.
- WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972.
- *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre el arte humanista*, Alianza, Madrid, 1993